SAECULUM I.O.

13

Ovidiu Drimba

# ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI

**Din sumar:**

- Cultura Renaşterii

  Arta Renaşterii în Ţările de Jos

  Arta Renaşterii în Germania

  Arta Renaşterii în Spania

  Arta Renaşterii în Franţa

  Arta Renaşterii în Anglia

9 789736 421563

# NOUTĂȚI EDITORIALE

- *Cristiana Aranghelovici,* **Îndreptar ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române,** Cf. DOOM, ed. a II-a, 2005, 464 p.
- *B. P. Hasdeu,* **Sic cogito,** legat, cartonat, 17x24 cm, 272 p.
- *Pr. G. D. Gologan,* **Spiritismul și minunile Mântuitorului,** 336 p.
- *Helmuth Uhlig,* **Dumul mătăsii,** 288 p.
- *I. Oprișan,* **Opera literară a lui B. P. Hasdeu,** 544 p.
- *Yves Roman,* **Împărați și senatori,** 496 p.
- *Dan Oltean,* **Burebista și Sarmizegetusa,** 336 p.
- *Jules Michelet,* **Franța sub Napoleon,** 272 p.
- *Margareta Miller-Verghy,* **Vechi motive decorative românești,** 22x29,5 cm, legat, cartonat, text român/francez, ilustrații color, 336 p.
- *Paul Ștefănescu,* **Buruiana Diavolului,** 384 p.
- *A. M. Marienescu,* **Cultul păgân și creștin,** 416 p.
- *N. Iorga,* **Sate și preoți din Ardeal,** 256 p.
- *Jenica Tabacu,* **Amurgul Demiurgului. Ultimii ani de viață ai lui B. P. Hasdeu,** 240 p.
- *Madeleine Lazard,* **Eva în oglindă. Viața femeii în Renaștere,** 416 p.
- *G. Popa-Lisseanu,* **Dacia în autorii clasici,** 416 p.
- *Teodor T. Burada,* **Datinile poporului român la înmormântări,** 208 p.
- *Tony Brill,* **Tipologia legendei populare românești,** I–II, 656+576 p.
- *A. Schullerus,* **Tipologia basmelor românești și a variantelor lor,** 176 p.
- *Iordan Datcu,* **Dicționarul etnologilor români,** 976 p.
- *I. Oprișan,* **La hotarul dintre lumi. Studii de etnologie românească,** 560 p.
- *I. Oprișan,* **Cariatide literare. Studii de istorie a literaturii române,** 688 p.
- *D. Nimigeanu,* **Însemnările unui țăran deportat din Bucovina,** 176 p.
- **Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu. Sec. XX,** vol. I, II–V, VI–IX, X–XI; XII–XIII, 352+416+400+448+448+384+400+368+400+ 384+352+416+496 p.
- *Liviu Grăsoiu,* **Emil Giurgiuca, sub povara vremurilor,** 160 p.
- *B. P. Hasdeu,* **Omul de Flori. Basme și legende populare românești,** 400 p.
- *Iuliu Dragomirescu,* **Ideile și faptele lui B. P. Hasdeu,** 240 p.
- *Simeon Florea Marian,* **Nașterea, Nunta, Înmormântarea la români,** 4 vol, 320+320+ +336+432 p. (ediție de lux)
- *Gala Galaction,* **Jurnal. 1947–1953. Pagini inedite cenzurate,** 272 p.
- *Iulia Hasdeu,* **Cugetări,** 160 p.
- *Dr. Rodica Perciun,* **Tratamentul diabetului zaharat. Ghid practic,** 192 p.
- *Ovidiu Drimba,* **Studii și eseuri de literatură universală,** 464 p.
- *I. Oprișan,* **Opera lui Mihail Sadoveanu,** 448 p.
- *Tudor Pamfile,* **Sărbătorile la români,** 432 p.
- *Tudor Pamfile,* **Mitologia poporului român,** I, II, 408+408 p.
- *Gh. F. Ciaușianu,* **Superstițiile poporului român,** 336 p.
- *I. Oprișan,* **Basme fantastice românești,** V–VII, VIII–IX, 384+368+368+352+320 p. (există și vol. I–IV, 352+400+368+448 p.)

# ÎN CURS DE APARIȚIE

- *B. P. Hasdeu,* **Pierit-au dacii? Elemente dacice în limba și cultura română,** 368 p.

OVIDIU DRIMBA

# ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI

XIII

Coperta de I. OPRIŞAN

Coperta I: – El Greco: „Sf. Martin şi săracul". – Muz. Prado. Madrid.
– Hieronymus Bosch: „Fiul risipitor". – Muz. Boymans, Rotterdam.

Coperta IV: – Tiţian: „Venus din Urbino". – Muz. Uffizi, Florenţa.

Editura SAECULUM I.O.
ISBN 973–9211–70–4
ISBN 978–973–642–156–3

© Toate drepturile sunt rezervate Editurii SAECULUM I.O.

**Lucrarea a apărut cu sprijinul**
**Autorităţii Naţionale pentru Cercetarea Ştiinţifică.**

**OVIDIU DRIMBA**

# ISTORIA CULTURII ŞI CIVILIZAŢIEI XIII

## Primă apariţie

Editura SAECULUM I.O.

Bucureşti, 2008

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României**
**DRIMBA, OVIDIU**
**Istoria culturii şi civilizaţiei**/ Ovidiu Drimba.-Ed. definitiva. – Bucureşti: Saeculum I.O.; Vestala, 2001- (FED)
Vol.
ISBN 973-9211-70-4
**Vol.13.**-2008. –Bibliogr.- Index . - ISBN 978-973-642-156-3

008(100)(091)
904(100)(091)

B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31,
sector 5, Bucureşti, ROMÂNIA
fedprint
tipografie
Tel.: 411.00.55; 411.47.76 fed@promo.ro

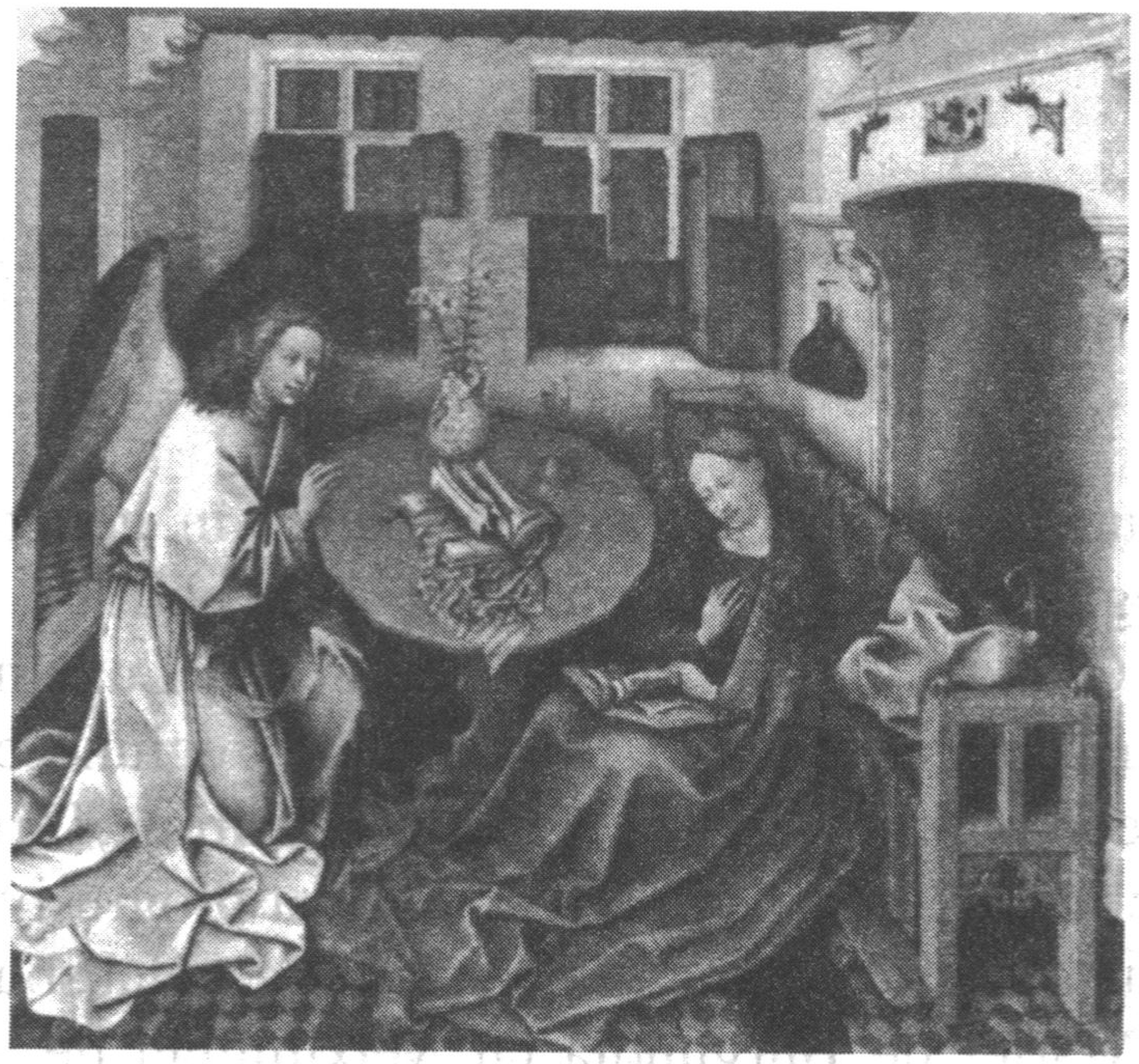
# ARTA RENAŞTERII ÎN ŢĂRILE DE JOS

Vorbind de pictura, de arta flamandă în general, avem în vedere regiunea cuprinsă între hotarele politice actuale ale Belgiei şi Olandei (la care se adaugă ducatul Luxemburg şi, din nord-vestul Franţei, ducatul Burgundiei); regiune care până la sfârşitul secolului al XVI-lea, purta denumirea „Ţările de Jos"[1]. Întregul teritoriu al Ţărilor de Jos, unificat progresiv de ducii de Burgundia, din 1477 ajung sub stăpânirea Habsburgilor (prin căsătoria Mariei de Burgundia cu Maximilian de Austria), iar din 1555, a ramurii spaniole habsburgice; până la răscoala din 1580, care duce la eliberarea regiunilor din nord şi constituirea Republicii Independente a Provinciilor Unite (numită, din 1609, Olanda, – în flamandă: Nederland).

În urma îndelungatelor conflicte feudale şi religioase s-au creat unele deosebiri accentuate de structură; statele din nord – în esenţă, actualul regat al Olandei – au devenit o comunitate protestantă autonomă; pe când provinciile din sud (zona Belgiei de azi) au rămas catolice şi sub stăpânire habsburgică. Statele din nord – ale căror oraşe au cunoscut, încă din secolele XII şi XIII, o situaţie economică deosebit de prosperă datorită dezvoltării industriei lânei şi a comerţului internaţional, – au păstrat un caracter mai sever, mai rural, o moralitate rigidă şi intransigentă, asemenea celor germane, de care erau mai mult ataşate şi prin cultură. Regiunile din sud, deschise influenţei franceze şi burgunde, au devenit foarte curând centre de difuzare

---

[1] Denumire care indică azi statul oficial numit „Regatul Olandei" (în flamandă: *Nederland* – „Ţara de Jos"; în opoziţie cu „Ţara de Sus" (*Hochland*), nume dat imperiului german. Până în 1580, Belgia şi Olanda se numeau, complexiv *Ţările de Jos*, şi teritoriile lor făceau parte din Imperiul Austro-Spaniol al Habsburgilor.



Maestrul din Flémale: „Bunavestire".

ale unei culturi de curte, franco-burgunde. „În veacul al XV-lea Ţările de Jos constituau, în mare măsură, o entitate cu o cultură uniformă; iar esenţa germanică – îmbinată, e drept, cu elemente latine provenite din Franţa şi Burgundia – era prezentă în întreaga ţară" (56)[1].

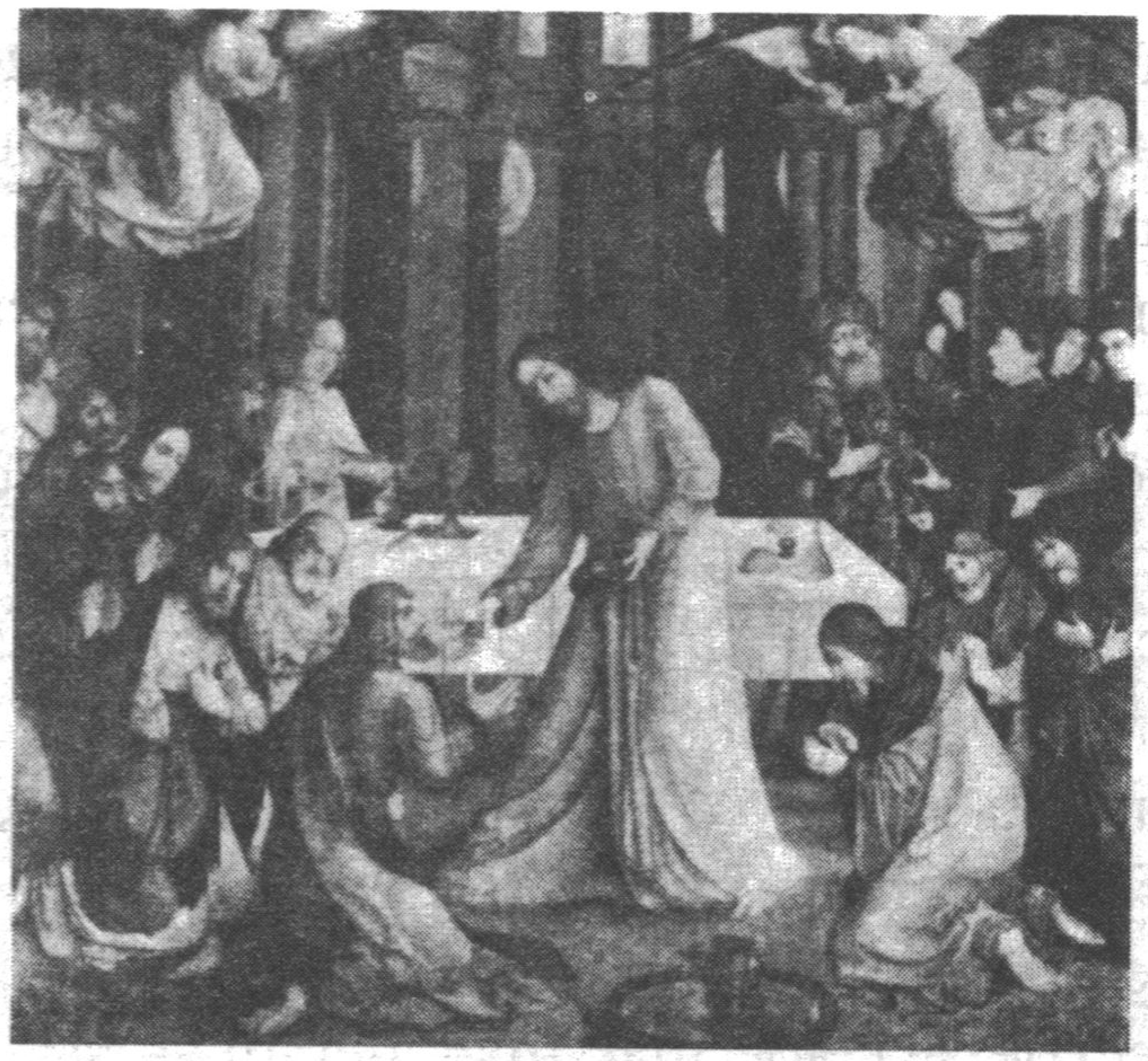
*

Această situaţie a favorizat dezvoltarea şi înflorirea în proporţii şi într-un ritm foarte dinamic a artei Renaşterii în toate domeniile.

Pe lângă fastuoasa viaţă a curţii, şi burghezia foarte bogată

[1] „În Ţările de Jos, cea mai timpurie şi inechivocă separare de trecutul imediat a avut loc în pictură şi în muzică. Sculptura avusese un fel de avans prenatal asupra picturii, dar situaţia s-a răsturnat odată cu naşterea picturii lui Van Eyck şi Van der Weiden. În dezvoltarea arhitecturii – tot gotic-târzie înainte ca şi după anii, de altminteri cruciali 1420–1425, – arhitectura a rămas în esenţă nealterată, până ce, asemenea tuturor celorlalte arte, a fost deviată de impactul Renaşterii transalpine" (139).





Joost van Gent: „Comuniunea apostolilor".

constituia marea categorie de comitenţi ai producţiei artistice. În câmpul picturii religioase abundă în biserici şi figurile donatorilor, – din pietate, dar mai ales din vanitatea de a fi în felul acesta imortalizaţi.

Încă din secolul al XIV-lea s-au afirmat numeroase personalităţi – ca fraţii Limbourg, Claus Sluter, Broederlam, ş.a. – care au activat şi în Franţa şi Burgundia, contribuind la rafinata şi cosmopolita înflorire a „goticului internaţional". Or, „tocmai începuturile acestei mişcări artistice atât de vitale stau la originile gustului tipic flamand pentru detaliile finisate cu o precizie lucidă: căutarea realului în cel mai profund adevăr al său îi îmboldea şi încânta pe pictorii flamanzi, cu toţii preocupaţi şi doritori să redea viaţa în cea mai neînsemnată schimbare cotidiană, să o reprezinte amănunt cu amănunt printr-un examen analitic care, totuşi, nu exclude echilibrul sintetic al ansamblului" (96).

Adevărata sevă flamandă însă se regăseşte în schimb la curţile franco-burgunde, unde vin şi artiştii din sud, din viitoarea Belgia. Ei lucrează, desigur, după maniera franceză, căreia însă îi imprimă robusteţe şi realism, mai ales începând din secolul al XIV-lea. Exemplul cel mai concludent este genialul sculptor

Claus Sluter din Haarlem – primul sculptor de geniu al artei nordice – care şi-a dat întreaga măsură a talentului lucrând la curtea burgundă din Dijon.

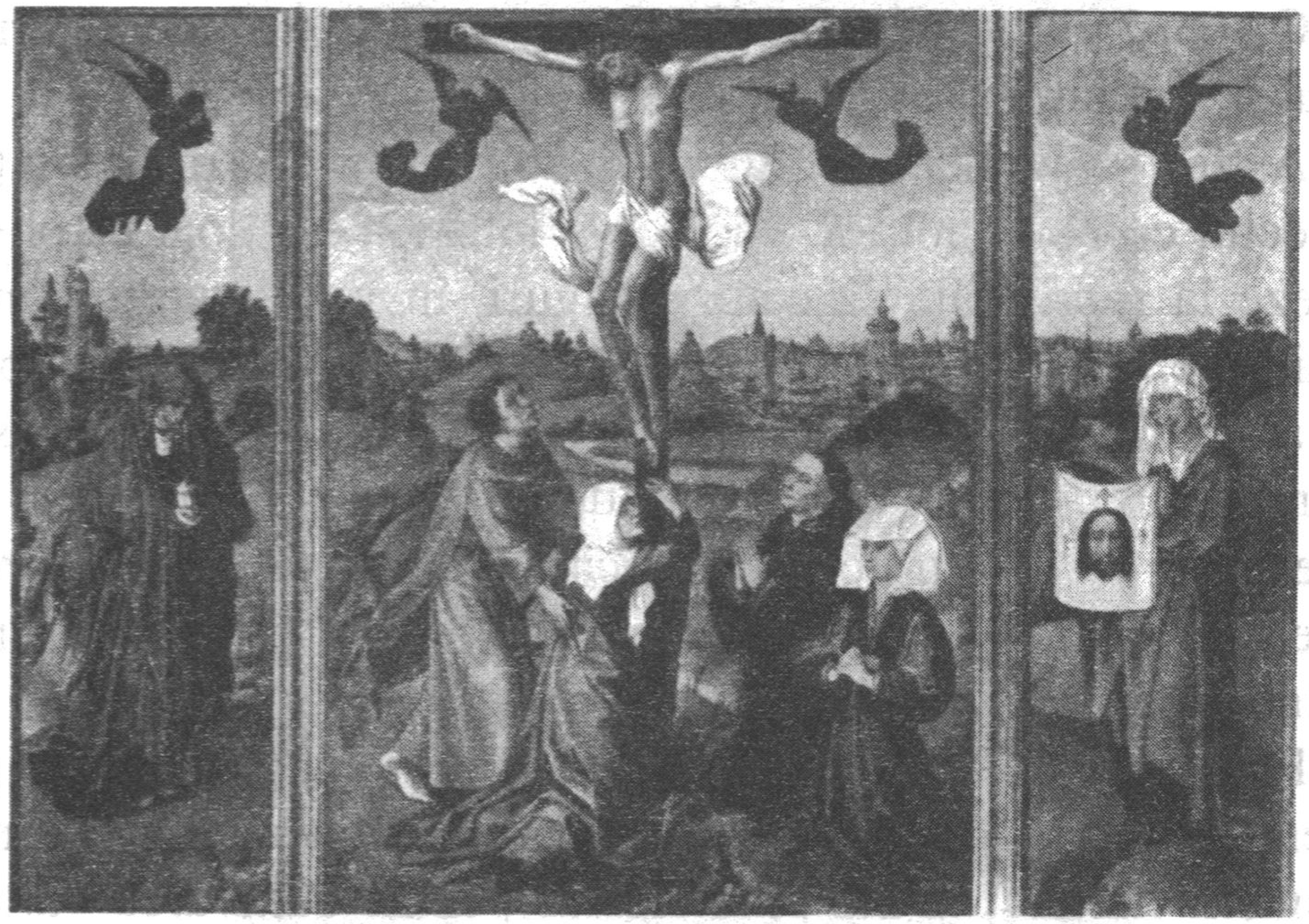
Dar expresia favorită a artei Ţărilor de Jos, încă din secolul al XIV-lea, este pictura.

Pe teritoriul Belgiei actuale au fost descoperite fresce remarcabile: în refectoriul unei mânăstiri din Gand, o *Cina cea de taină*, pictată către 1370, având o lungime de 10 m., – deşi o operă fără influenţe flamande. (Nu există un „stil flamand" în pictură înainte de Van Eyck). – Două fapte îndeosebi au avut o importanţă fundamentală în afirmarea europeană a acestei arte: perfecţionarea tehnicii picturii în ulei[1] – care a permis redarea cu mare precizie a celor mai mici detalii – şi descoperirea perspectivei matematice, fără a-i cunoaşte principiile teoretice, construind spaţiul tridimensional pe baze pur empirice. Mai ales, descoperirea perspectivei aeriene. Aceste descoperiri au dat picturii flamande o forţă poetică vitală.

Cea mai importantă contribuţie a Ţărilor de Jos în istoria artei au marcat-o noile genuri care se vor bucura de cel mai mare succes, la acea dată şi în viitor: portretul, peisajul, natura statică („natura moartă") şi „tabloul de gen" – cu subiect din viaţa cotidiană, în care personajele şi interioarele locuinţelor burgheze sunt redate cu un adevăr, precizie şi minuţiozitate nemaiîntâlnite până acum. Bunăstarea economică asigură acum o vie activitate atelierelor de pictură, existente aproape în fiecare oraş, satisfăcând comenzile comitenţilor care aveau orgoliul de a fi reprezentaţi ca donatori în picturile din biserici, sau de a-şi împodobi locuinţa cu un portret, un peisaj, o natură moartă sau o

[1] „Prin adoptarea picturii în ulei cu folosirea substanţelor răşinoase în pictura de şevalet, s-au obţinut tonuri mai saturate, iar coloritul a devenit un mijloc de expresie mai însemnat decât la cei mai mulţi dintre pictorii de fresce italieni din secolul al XV-lea. Tablourile din Ţările de Jos sunt pictate în culori de email pe grund alb, a cărui lumină străbate prin culorile transparente; culorile strălucesc ca nestematele, uneori aproape ca în vitralii" (1).





Van der Weiden: „Răstignirea".

scenă de gen. „Pictorii Ţărilor de Jos au ştiut să răspundă dorinţei comitenţilor lor – şi, în felul acesta se naşte, pentru prima oară în Europa, o artă tipică de colecţionar, cu toate fenomenele ei colaterale: o piaţă artistică înfloritoare, o producţie de atelier şi specializare, – simptome apărute încă în secolul al XV-lea" (72).

*

Pictura Ţărilor de Jos a fost cea dintâi în Europa care acorda întreaga atenţie aspectelor multiple ale lumii, fixându-şi atenţia asupra oamenilor – chiar şi a diformităţilor lor, ca în chipurile caricaturale ale lui Bosch; asupra lucrurilor – chiar şi asupra celor mai insignifiante dintr-un interior; a spaţiului în care obiectele şi oamenii sunt plasaţi; a culorilor şi luminii care îi învăluie şi îi nuanţează. Şi totul – cu maximă fidelitate[1].

[1] „Flandra a dat expresiea sa cea mai imediată, mai directă şi cea mai naturală realismului burghez care a aspirat să se impună de la începutul goticului şi care a rămas la baza artei occidentale până la sfârşitul secolului al XIX-lea" (74).

O comparaţie (pe care o intreprinde pertinent criticul Alpatov, în rândurile de mai jos) o defineşte clar.

Astfel – „italienii erau, până la un punct, indiferenţi de subiectul compoziţiei lor; ceea ce îi interesa era doar ca el să se preteze la reprezentarea câtorva figuri, înveşmântate sau nude, nemişcate, stând de vorbă sau mişcându-se pe fondul unui peisaj sau al unui motiv arhitectonic. Pictura Ţărilor de Jos, născută din miniatură, se ţinea mai strict de text. Maeştrii flamanzi erau povestitori şi ilustratori remarcabili. Tabloul este aproape totdeauna interesant prin tematica lui. El e mai uşor de descris în cuvinte decât o pictură tipic italiană“.

Pictura flamandă are un caracter marcat popular; pune accent pe viaţa ţăranilor, precum geniul lui Bruegel; „în timp ce umaniştii italieni, în străduinţele lor pentru cultivarea valorilor general umane, înclinau să treacă cu vederea deosebirile sociale“.

În arta italiană omul este văzut ca din depărtare, „chipul lui se reliefează ca o siluetă pe fundal (de aici s-a dezvoltat mai târziu „stilul plastic“). Arta flamandă înclină către o reprezentare a omului văzut din apropiere, în ambianţa lui casnică, în natură, astfel încât viaţa lui interioară poate fi desluşită după exteriorul său“.

În reprezentarea obiectelor materiale, a coloritului acestora, pictorii flamanzi aveau o preferinţă specială pentru azuriu, roş intens şi cinabru. „Aceste culori nu redau numai culoarea obiectelor reprezentate, ci creiază şi acea emoţie şi dispoziţie sărbătorească trezită de contemplarea unei picturi de altar. Italienii nu arătau prea mult interes pentru suprafaţa lucrurilor, ci mai degrabă pentru structura lor. Pictorii din Ţările de Jos, dimpotrivă, redau în modul cel mai desăvârşit, cu ajutorul unei tehnici rafinate, luciul obiectelor de metal (vezi Rembrandt) moliciunea catifelei şi transparenţa sticlei“.

„Alberti condamna meşterii care încărcau cu obiecte toată suprafaţa unei picturi. Într-un tablou flamand, dimpotrivă, fiecare colţişor este literalmente saturat cu motive plastice, – căci un loc neted, necompletat, apărea neerlandezilor o expresie de sărăcie...“

Van Orley: „Sfânta Familie“.

„Pictorii neerlandezi aveau o mare predilecţie pentru obiecte de preţ, giuvaeruri şi brocarturi“, – spre deosebire de pictorii italieni (cu excepţia, într-o anumită măsură a veneţienilor, mai ales Veronese). „Prin toate acestea, tablourile din Ţările de Jos fac, în felul lor, impresia unor lucruri de preţ, a unor măiestrite lucrări de orfevrerie“[1].

[1] „Străini procesului de abstractizare, de epuizare a realului, olandezii exaltă palpabilul, puterea stenică a naturii în sine, ca proces inepuizabil, generator de mereu noi bucurii. Ceea ce îi interesează este fidelitatea absolută în iluzionismul pictural, verismul plenitudinii vitale ce debutează în ipostaza naturismului. Sentimentul realităţii este mai puternic decât imaginaţia şi imaginarul. Ei nu cultivă evaziunea în sfera purismului estetic... prin coincidenţă ca esenţă mai curând telurică a temperamentului flamand, iubind palpabilul nu ezotericul, gustând savoarea vieţii cu voluptate. A realiza exactitatea naturistă este o năzuinţă constantă a picturii olandeze“. (68).

*

Începând încă de la sfârşitul secolului al XV-lea oraşele libere din Ţările de Jos, devenite şi centre culturale active, au intrat în contacte culturale cu Italia. La curtea ducală din Urbino şi mai ales la Napoli activau artişti emigraţi din Ţările de Jos. Opere ale unor pictori neerlandezi au ajuns şi la Florenţa, provocând admiraţia italienilor atraşi de noua pictură în ulei şi de gravura în lemn. În prima jumătate a secolului al XVI-lea, pictura olandeză se deschide influenţei Renaşterii italiene. Odată cu ultimele opere ale lui Lucas van Leyden şi cu influenţa lui Dürer – care lucra atunci la Anvers – canoanele artei italiene îşi vor găsi o primire definitivă în arta olandeză.

Joos van Cleve (c. 1490–1540), activ la Anvers, a călătorit, oprindu-se mai mult timp, în Germania, Flandra, Paris, Italia (îndeosebi la Genova) şi probabil în Anglia; fapt care explică şi caracterul compozit al creaţiei lui (în care influenţă italină predomină într-o mai mare măsură decât cea germană). În tablo-

Joos van Cleve: „Bunavestire".



urile cu subiect religios (*Naşterea lui Iisus*, Viena; *Bunavestire*, Paris, col. Porges; *Sfânta Familie*, Bruxelles; *Fecioara cu Copilul*, Kunsthist., Viena) în care includerea şi a unor delicate peisaje sporeşte atmosfera de poezie, se inserează în mod sensibil influenţa artei renascentiste italiene. – Faima de portretist a artistului a făcut să fie chemat de Francisc I la Curtea sa în această calitate.

Maestrul din Flémale: „Sfânta Barbara".

Cel mai conştient propagator al noilor teorii artistice a fost Jan van Scorel[1], care s-a format la Veneţia şi la Roma, unde a studiat cu cea mai vie atenţie operele lui Rafael şi Michelangelo. În Van Scorel şi discipolii săi direcţi manierismul şi-a găsit interpreţi foarte originali, care apoi abandonând influenţele michelangioleşti au preluat modurile veneţienilor Tintoretto şi Bassano, ajungând până la primele manifestări ale naturalismului lui Caravaggio.

În timp ce în Italia se dezvolta cu cea mai mare amploare pictura murală şi cea de şevalet, în Ţările de Jos şi în Germania artiştii cultivau intens miniatura şi tabloul de altar. Mai lentă şi

[1] **Jan Scorel** (1495–1562) a fost elevul lui Gossaert la Utrecht. La Nürnberg l-a cunoscut pe Dürer; la Roma, unde s-a oprit 3 ani, a fost numit de papa Adrian VI directorul galeriilor pontificale şi canonic. Pictor italienizant reprezentativ, a fost profund influenţat – mai ales în portrete – de Rafael.

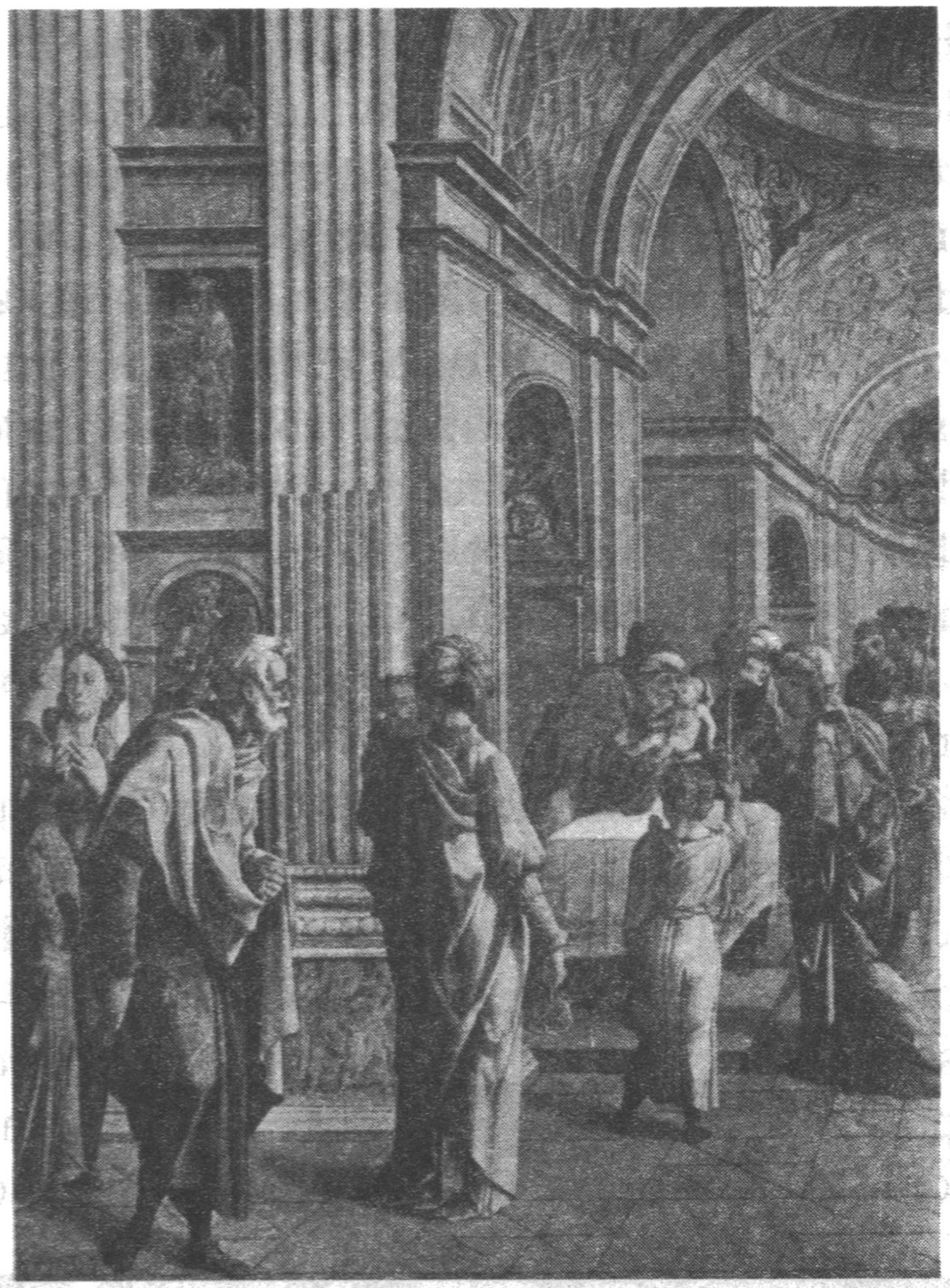
cu dificultate a fost pătrunderea influenței italiene clasice în arhitectură. În prima jumătate a secolului al XVI-lea, în întregime în arhitectura religioasă s-au menținut formele goticului. Pronunțate și clare caractere locale se regăsesc și în așa-numitul stil al „Renașterii olandeze", perceptibile, de pildă, în Palatul municipal din Haga, care se inspiră din arhitectura celui din Anvers. Renașterea italiană se introduce prin decor, în structură persistă goticul. Către 1540 începe reacția contra excesivului stil decorativ. Interesantă sinteză de elemente italiene și flamande prezintă Palatul municipal din Anvers.

În sculptură, unde stilul gotic persistă mult timp în exuberanța ornamentală, a avut o influență determinantă (ca și în arhitectura religioasă, de altfel) situația politică și religioasă. Odată cu afirmarea Reformei și obținerea independenței, în 1580, a regiunii lor din nord (viitoarea Olanda), spiritualitatea protestantă a dus la încetarea acelei foarte nobile tradiții artizanale (care, în secolele precedente, îmbogățiseră cu admirabile altare, sculptate în lemn sau marmură, bisericile catolice neerlandeze). Sculptura s-a orientat spre producția de monumente funerare dedicate cetățenilor meritorii, ale căror fapte militare sau civile erau evocate în mari basoreliefuri sau monumente celebrative.

*

S-a afirmat, inexact, că pictura flamandă și-ar avea originea, direct și exclusiv, în anluminură. S-a inspirat însă mult, e adevărat, în începuturile sale, din miniatură (căreia îi datorează și „realismul său lenticular", epitet cu care a fost gratificată aplicația spre minuțiozitatea redării detaliilor), care era în mare vogă și cunoștea o afirmare excepțională în secolul al XIV-lea. Predilecția pentru notarea amănuntelor, tematica bogată și variată, luminozitatea și strălucirea culorilor, se datorează influenței anluminurii, e adevărat; dar pictorul a trecut repede de la convenția și schematismul miniaturii la o observație mai atentă, o compoziție mai fermă, mai strânsă, și mai ales la redarea impresiei de profunzime, de care miniatura s-a interesat foarte puțin.





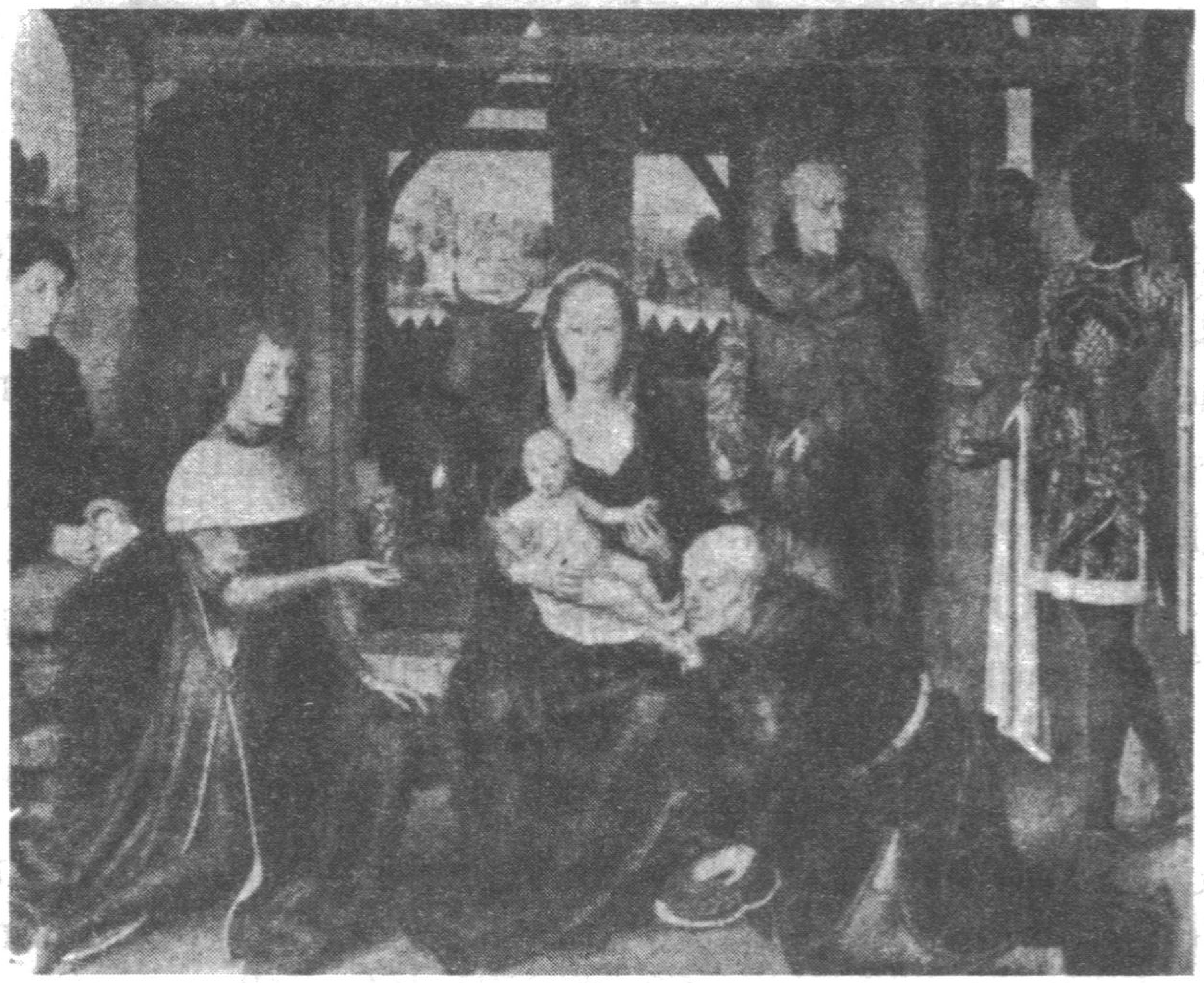
Jan van Scorel: „Prezentarea la templu".

Tematica picturii flamande va fi complet reînnoită. Subiectele sacre tradiționale ale cultului catolic vor fi repudiate, iar temele mitologice, neglijate. Pictura olandeză se orientează acum spre portret, spre reprezentarea naturii, spre scene și episoade din viața cotidiană domestică. Se constituie astfel o pictură „de gen", de peisaje, de marine, flori, fructe, „natură statică" în genere, de interioarele locuințelor, etc.[1]

[1] Este cunoscut disprețul lui Michelangelo pentru pictura flamandă, dispreț fie pentru pictura de gen, fie pentru reprezentarea foarte minuțios realistă: „Această pictură se compune din țesături, veșminte, cocioabe, colibe, din zarzavaturi, din umbre de arbori, din râuri și poduri, – și ei numesc asta peisaj, cu câte o vietate ici-colo".

Pictorii neerlandezi n-au fost niciodată prea pricepuţi în problemele perspectivei lineare, mulţumindu-se să aplice reguli foarte aproximative, construind spaţiul tridimensional pe baze pur empirice; în schimb, erau foarte ataşaţi de perspectiva aeriană, de modificarea culorilor în funcţie de distanţă, de grosimea stratului atmosferic care se interpune între subiectul tabloului şi spectator. „Ei ştiu admirabil să degradeze tonurile odată cu distanţa, plasează pefect personajele în atmosferă, – iar când deschid (cum au obiceiul) o fereastră asupra câmpiei sau a unuia din oraşele lor liniştite, ei redau minunat planurile succesive a ceea ce se vede prin acest ancadrament“ (P. de Colombier).

Aceşti pictori nu sunt curioşi să studieze corpul omenesc. Nudul a rămas pentru ei – din pruderia moralei lor rigide protestante, desigur, – o *terra incognita*; iar când reprezintă, totuşi, nuduri, se simte că parcă sunt puţin jenaţi. – În schimb, ceea ce scrutează ei cu o perspicacitate extraordinară, este figura, expresia feţei personajului; portretele lui Van Eyck şi ale pictorilor din şcoala lui, sunt tratate cu un grafism de o precizie



Memling: „Închinarea magilor“.



extremă, sunt dintre portretele cele mai individualizate din pictura tuturor timpurilor.

Mişcarea nu i-a interesat prea mult. Între atitudinea de rigiditate şi gesticulaţie ei nu cunosc un termen mediu, – pentru că nu şi-au îndreptat atenţia asupra acestui fapt. Totdeauna le-a plăcut pictorilor flamanzi, să atribuie costumului, veşmântului, un rol în sine, fără a-l condiţiona de atitudinile şi de formele corpului pe care costumul îl înveşmântă. „Sistemul lor ar fi comparabil mai degrabă cu al miniaturiştilor bizantini şi al sculptorilor romani, care se interesau mai ales de efectul decorativ al drapajului, al veşmântului larg, cu falduri“ (P. de Colombier).

*

Într-o privire retrospectivă (96) pictura flamandă îşi revelează etapele parcurse într-o succesiune care confirmă şi ilustrează cu prestigiu locul – al doilea, după Italia, – pe care îl ocupă în arta Renaşterii europene.

Memling: Portret (Muz. Brukenthal).

Pregătită, la începuturile ei, de eclatantul „gotic internațional" al fraților Limbourg, pictura flamandă irupe odată cu geniul lui Jan van Eyck. În filiația sa directă se înscrie Petrus Christus, ale cărui experiențe rezultate din călătoria sa în Italia vor avea un mare ecou în viitor. – „O vie intonație dramatică" introduce în Școala de la Bruxelles, dominată de personalitatea lui Rogier van der Weiden (identificat acum cu „Maestrul din Flémale"). În cadrul școalei din Louvain, Derik Bouts aduce o contribuție de sensibilitate nordică. Pe un plan de cultură internațională se situiază Juste de Gand (Joost van Wassenhove, n. 1435–40, m. după 1475), activ la curtea ducală din Urbino, unde spiritul său s-a alimentat cu o substanțială cultură italiană[1]. – „Componentele flamande și italiene se echilibrează în opera lui Hugo van der Goes". – Într-o direcție opusă se mișcă Hieronymus Bosch, genialul vizionar, interpret al demoniacului medieval. – Marea personalitate a școalei din Bruges este Hans Memling – a cărui puternică influență s-a exercitat asupra lui Gérard David, – „un tipic artist de tranziție între naturalismul flamand și clasicismul de origine italiană".

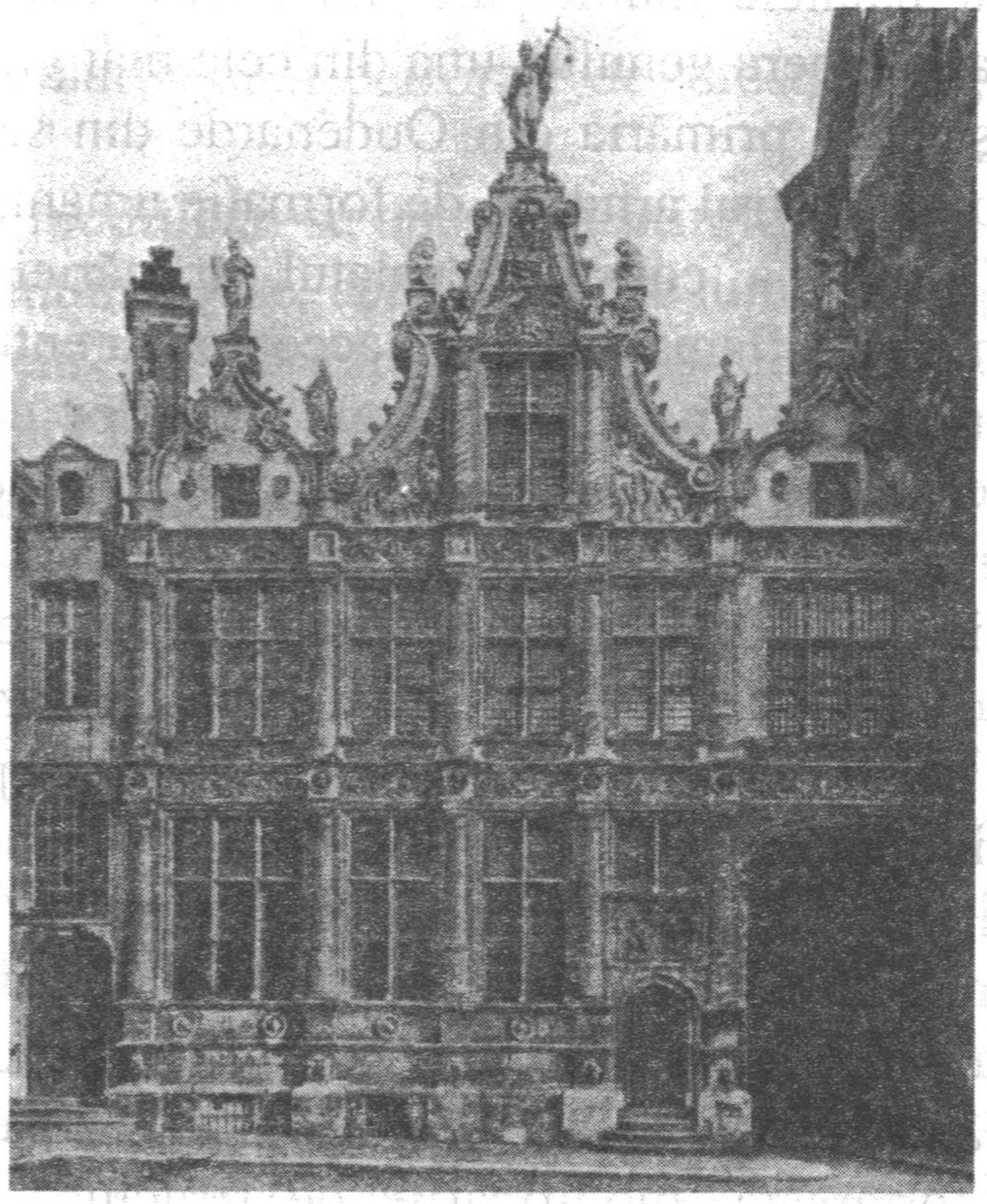
În cursul secolului al XVI-lea, numeroși artiști adepți ai Reformei, sunt siliți de Inchiziție să ia drumul exilului, în timp ce alții distrug numeroase opere de artă religioasă. Ca urmare, secolul al XVI-lea este mult mai sărac în producția de artă

[1] Activ la început la Anvers, format sub influența lui Jan van Eyck și Van der Goes, în 1471 emigrează la Roma, de unde ducele Federico da Montefeltro îl cheamă la Urbino. Aici Joost pictează *Comuniunea Apostolilor* („Cuminecătura"), unica sa operă semnată și de natură încă flamandă. În schimb, influențe italiene – îndeosebi ale lui Piero della Francesca – sunt evidente în portretul lui Federico și fiul său, și în cele 14 figuri de *Oameni iluștri* (poeți, profeți, părinți ai Bisericii) care decorează studioul ducelui (pictate în colaborare cu Melozzo da Forli și Pedro Berrugnete). – Artistul a realizat în opera sa un echilibru între realismul analitic flamand și spiritul științific de sinteză al culturii italiene – „un mijloc al său mai mult de a face cunoscută în Italia pictura flamandă decât influențe italienizante asupra flamanzilor" (96).



flamandă. Pentru mulți pictori – în frunte cu Quentin Metsys – pictura contemporană italiană constituie însăși „rațiunea de a fi a artei lor". – În acest timp, Louvain și Anvers devin centrele de difuzare a idealurilor renascentiste, în care Jan Gossaert și Van Orley își derivă din pictura italiană gustul pentru o „eroică" interpretare a nudului (cel mai mare promotor al artei italiene în Olanda fiind Lucas van Leyden). – Alături de prodigioasa dezvoltare a portretisticii – care încă din secolul anterior este apreciată ca parte integrantă a compoziției unui tablou – peisajul devine acum un gen autonom.

Un grup a parte este format de pictorii „de gen", – cordiali interpreți ai vieții de fiecare zi. – Dar geniul suprem al artei flamande din secolul al XVI-lea este Pieter Bruegel cel Bătrân, reprezentantul cel mai autentic al vieții țăranilor, al tradițiilor și spiritului popular flamand.



Cancelaria veche din Bruges.

# Arhitectura şi sculptura

În secolele XII–XIII, bisericile gotice din Ţările de Jos şi-au găsit forma caracteristică proprie, cu nave laterale şi cu turle: fervoarea goticului se exprima în turnurile îndrăzneţ de înalte (cel al catedralei din Anvers avea, cu fleşa, 125 de metri înălţime), bogat ornamentate, – încât împăratului Carol Quintul îi amintea fineţea dantelăriilor de Malins... În toate catedralele domina stilul gotic flamboiant, cu decorul său luxuriant specific.

Mai semnificativă este arhitectura civilă.

Primăriile, simbolul libertăţilor şi prosperităţii comunale, sunt adeseori mai bogat ornamentate chiar decât bisericile. Exemple sunt palatele municipale din Arras, Bruxelles, Louvain, sau – capodopera genului, una din cele mai grandioase din timpul Renaşterii – primăria din Oudenarde din sec. XVI, dar încă în stil gotic. Ilustrul arhitect, de formaţie umanistă, Cornelis Floris de Vriendt, a construit palatul primăriei din Arras, conceput în manieră flamandă, dar a acceptat cu entuziasm stilul italian, inspirându-se, în suprapunerea ordinelor de pe faţadă, din Bramante; iar în alternarea arcadelor şi coloanelor în zona centrală, din Sansovino şi Sanmicheli. În toate cazurile de influenţă italiană, aceasta se resimte mai mult în decor decât în structură. Cu toate aceste ecouri însă, în acest caz şi în altele edificiile îşi păstrează aerul flamand. (Interesul pentru stilul renascentist italian este atât de viu în sec. XVI, încât turnurile unor catedrale gotice nu mai sunt continuate în acest stil şi rămân neterminate).

Sensibila prezenţă a spiritului Renaşterii are ca urmare şi transformarea vechilor castele medievale. Acestea îşi pierd aspectul de fortăreaţă, modificările de structură urmăresc să deschidă perspectiva asupra unor grădini, inexistente înainte. Se păstrează şanţurile de apărare, cu apă, de asemenea şi turnurile

Palatul Municipal din Oudenarde (sec. XVI).

de colţ, dar zidurile sunt perforate de ferestre cu giurgiuvele în cruce.

Aceleaşi modificări se operează şi în locuinţele private, care nu mai sunt întunecoase, acum primesc lumină din plin. – Un alt tip de edificiu public care va cunoaşte acum o progresivă dezvoltare, sunt halele, destinate depozitelor de mărfuri, în speţă de ţesături (cele mai vechi sunt cele din Ypres; mai târziu, şi din Bruges, Bruxelles, Louvain).

*

Sculptura în Ţările de Jos este, în special, opera meşterilor lemnari. În sec. XV se afirmă trei mari centre – Anvers, Bruxelles, Malines – care difuzează o bogată producţie de sculptură în lemn, mai ales altare, care apoi erau pictate (exponentul local mai cunoscut al acestui tip de sculptură este Jan Borman). Se lucrează îndeosebi strane (de dimensiuni mari) care îşi datorau extraordinarul succes în alegerea subiectelor şi preferinţei pentru anecdota realistă, pentru detaliile pitoreşti, joviale, umoristice, ori satirice. Atelierele amintite mai sus se

bucurau de o asemenea faimă încât făceau export masiv de asemenea lucrări în Spania, Italia, Saxonia, şi până în Suedia (unde se cunosc cel puţin 30 de exemplare executate în acest secol).

Sculptura, în general policromă, este supusă influenţei picturii epocii şi are tendinţa de a renunţa la monumentalitate. *Retablul Răstignirii* de la mânăstirea Champmol, împărţit în triptice, este animat de nu mai puţin de 37 de personaje; un altul (din Hakendorer), cu 13 grupuri sculptate, înfăţişează un şantier cu zidari, – scenă remarcabilă prin redarea expresiei, mişcării, gesturilor personajelor. În secolul următor, al XVI-lea, vor fi preferate subiectele narative şi scenele familiare.

Paralel cu lucrările sculptorilor în lemn, de menţionat este şi sculptura în bronz. În 1483, un artist din Bruxelles toarnă un sfeşnic înalt de aproape 6 metri, ornamentat cu numeroase figuri (biserica Saint Leonard, din Léau).

*

Marele sculptor al secolului al XIV-lea (a murit în 1405) şi cel mai ilustru reprezentant al artei burgunde este Claus Sluter. Capdoperele lui – statuile din capela mânăstirii Champmol (de lângă Dijon) şi mormântul ducelui Filip de Burgundia – aduc, ca noutăţi de interpretare faţă de iconografia medievală, „o întrerupere a rigidului liniarism gotic, un dinamism al faldurilor veşmintelor şi al gesturilor, şi reprezentarea cu un nou realism a datelor umane ale figurilor şi corpurilor, încât chipurile ducilor îngenunchiaţi devin adevărate portrete" (96). Arta lui Sluter substituie deformaţiilor gotice, o reprezentare corectă a realităţii, care a avut o influenţă determinantă asupra succesorilor săi francezi.

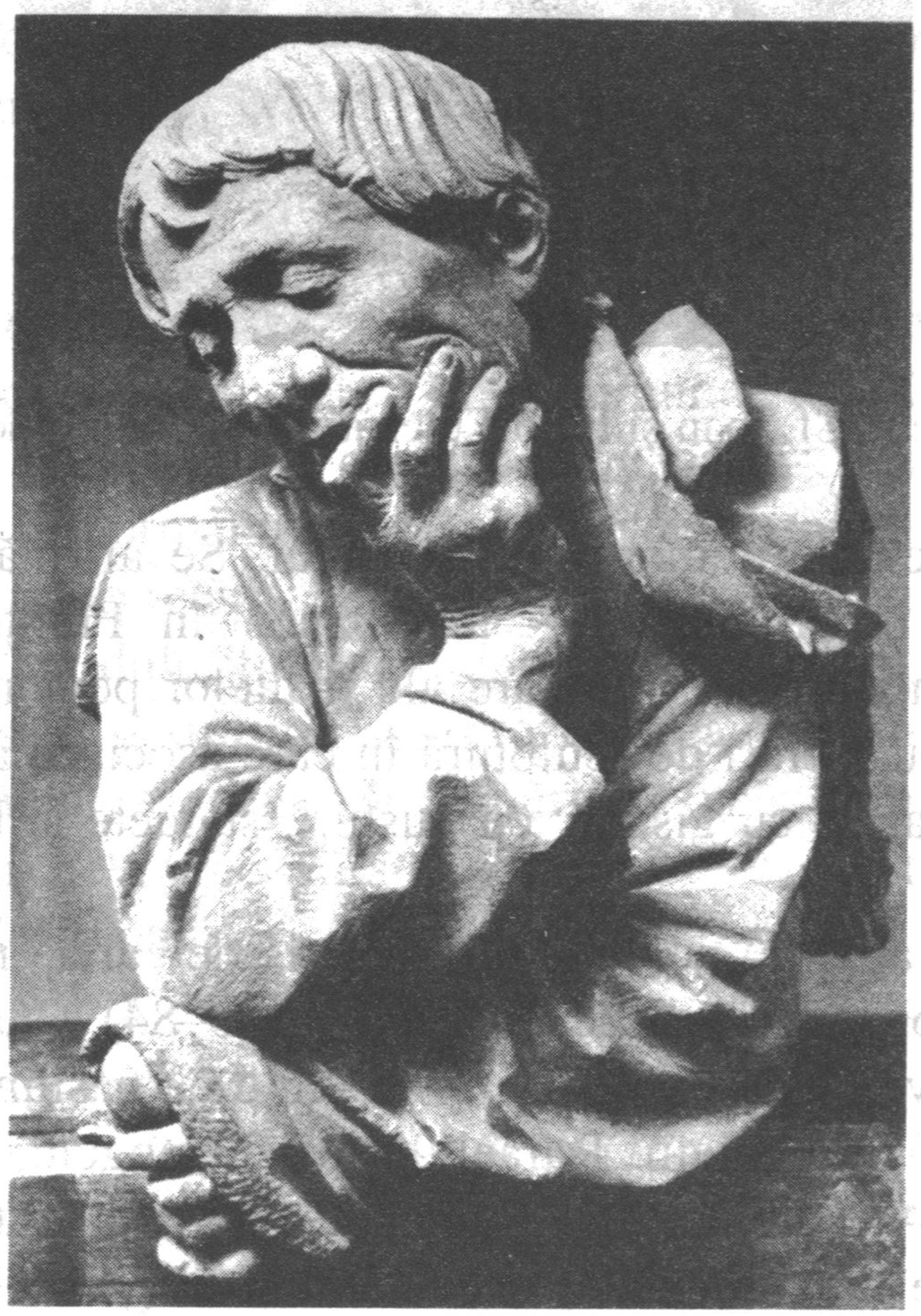
Influenţa italiană în secolul al XVI-lea – datorată fie unor contacte directe, fie efectului traducerii celebrului tratat de arhitectură a lui Serlio – se resimte mai puternic în lucrările ce aparţin în acelaşi timp sculpturii şi arhitecturii: galeriile care separă corul – spaţiul din dosul altarului principal – de navă; ta-

Claus Sluter: „Sf. Ioan şi Filip Cutezătorul" (Champmol, capela).

bernacole, retabluri, morminte şi statui. Se afirmă artişti care lucrează şi în străinătate – în Spania, în Franţa, în Italia, executând monumente funerare ale înaltelor personaje, laice şi bisericeşti, cu lucrări de sculptură în care asociază alabastrul cu marmura neagră, cu gisanţi' cu busturi, statuete şi basoreliefuri alegorice.

Printre artiştii notorii influenţaţi de arta renascentistă italiană, valonul Jacques de Broeucq (1510–84) a stat un timp la Roma – n-avea încă 25 de ani, – studiind cu pasiune şi căutând să îi imite pe genialii Rafael şi Michelangelo, Ghiberti şi Sansovino. A îndreptat arta flamandă spre arta statuară şi spre ansamblurile monumentale, executând şi elegante basoreliefuri în alabastru, cu subiecte religioase. – Arhitectul şi sculptorul Cornelis Floris de Vriendt (1516–70), înclinând şi el spre stilul

monumental, spre basorelief şi sculptura de epitafuri, este celebru prin tabernacolele sale; cel din Léan, cu 10 etaje suprapuse şi ornamentate în manieră italiană, are 18 m. înălţime şi aproape atinge bolta bisericii.



Nicolas Gérard: „Autoportret“ (lemn).

# Miniatura şi tapiseria

Două genuri, incorect numite uneori „arte minore“, au subliniat genial originalitatea contribuţiei Ţărilor de Jos la patrimoniul Renaşterii europene: miniatura şi tapiseria.

În secolul al XV-lea, pictura a fost într-un mod atât de precis expresia geniului flamand încât celelalte arte au împrumutat o parte din prestigiul şi din mijloacele sale. S-a crezut un timp că pictura Ţărilor de Jos provine din miniatură[1] – ceea ce e inexact; există însă, fără îndoială, o legătură intimă între miniatură şi pictura de şevalet, care s-ar putea spune că îşi are originea în miniatură; în schimb, în miniatură îşi are originea predilecţia flamanzilor pentru detaliu. Pe de altă parte, uneori miniaturistul se inspiră direct – când lucrarea sa are dimensiunile unei întregi pagini de carte de rugăciuni (circa 10 cm. pe 15 cm.) – din lucrări ale unor renumiţi pictori contemporani.

Producţia şi difuzarea miniaturii a fost favorizată de apetitul de lux al curţilor şi burghezilor bogaţi pentru delectarea distinselor doamne în timpul serviciului divin, cu imagini care cele mai adeseori nu aveau decât o foarte vagă legătură (sau deloc) cu textul. Rugăciunile erau distribuite pe luni, şi sub acest pretext se intercalau – pe o pagină întreagă – imagini care se refereau la aspectele şi activităţile diferitelor anotimpuri. Artiştii nu se mulţumeau însă cu reprezentarea unor figuri alegorice, ca în catedralele gotice; anotimpurile erau înfăţişate sub formă de

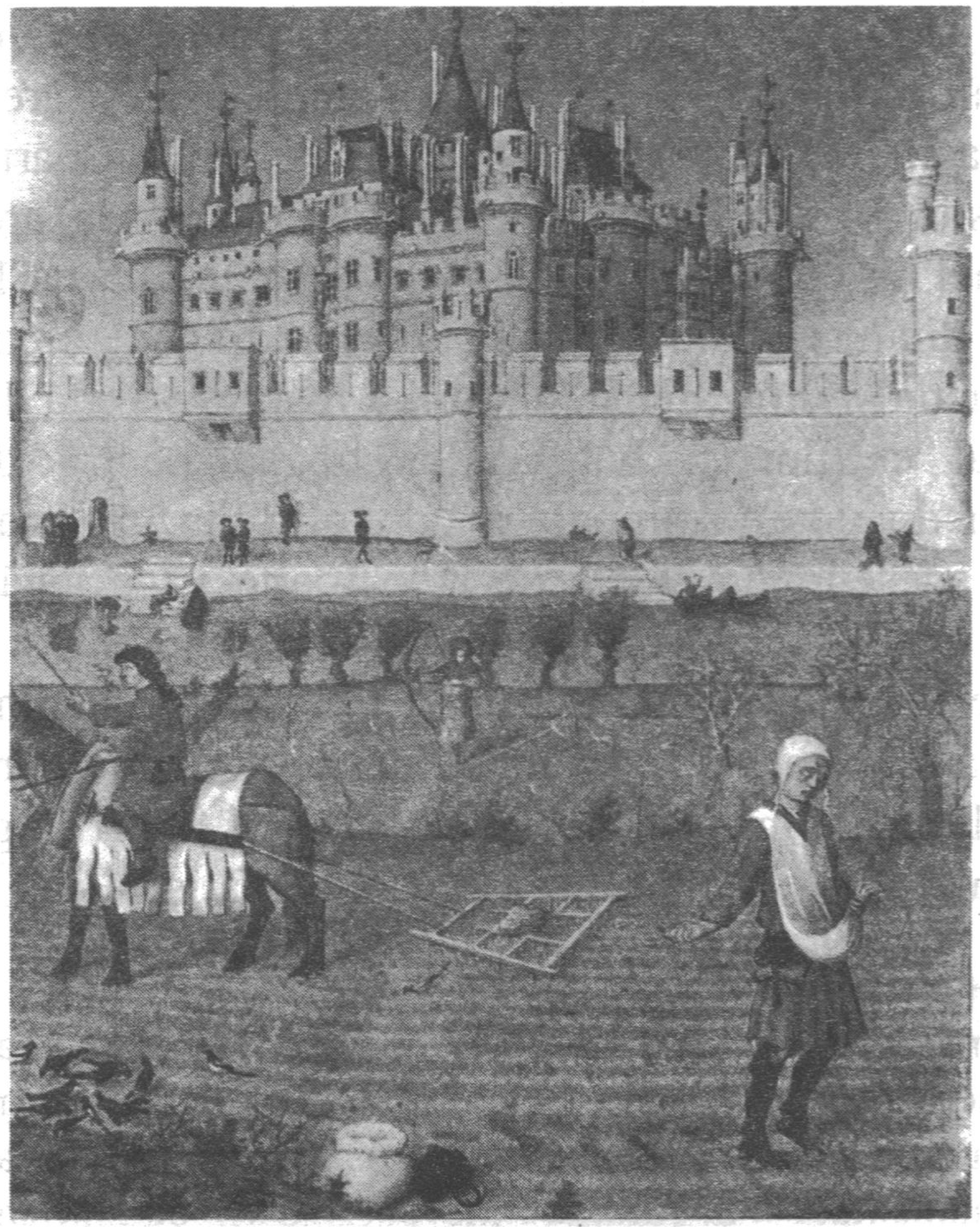
---

[1] Latinii amestecau, printre cuvintele scrise cu cerneală neagră, litere în roşu, scrise cu miniu (de plumb), de unde şi termenul „miniatură“. Din iniţiala primului cuvânt al paginei manuscrisului, iniţială cât mai bogat ornamentată şi în culori variate cât mai vii, cu ghirlande, figuri, peisaje, scene, se va dezvolta minusculul tablou până la a ocupa întreaga pagină.

peisaje complete şi de scene de viaţă cotidiană, cu oamenii îmbrăcaţi în costume foarte adecvat reprezentate.

Din sec. XIV, miniatura va tinde, progresiv, spre reprezentări cât mai complexe, cu peisaje, arhitecturi, chiar şi cu nuduri (în linii generale, evoluţia ei va continua în paralel cu evoluţia vitraliului); dar secolul al XV-lea va însemna „epoca de aur" a mniaturii: epocă iniţiată, în Ţările de Jos, în primul rând şi la nivelul artistic cel mai înalt de fraţii Limbourg.

Pol, Hernant şi Hennequin s-au născut în oraşelul flamand al cărui nume şi l-au luat ca nume de familie. Către 1400 s-au stabilit la Paris (probabil ca ucenici într-un atelier de orfevrerie). Între 1410–1416 cei trei fraţi sunt la Dijon, în serviciul ducelui de Berry – căruia i-au dedicat faimoasa lor capodoperă *Très Ri-*



Pol de Limbourg: „Palatul Luvru, văzut dinspre Sena".

Simon Bening: „Scenă dintr-un oraş flamand".

*ches Heures du duc de Berry*[1]. – Activitatea fraţilor Limbourg s-a desfăşurat unitar, în comun, încât este greu de identificat (dacă nu chiar imposibil) contribuţia fiecăruia în parte (dar figura principală este considerat Pol).

În această capodoperă, remarcabile, excepţionale sunt paginile înfăţişând lucrările agricole şi domestice din fiecare lună a anului. Observaţia pătrunzătoare şi descrierea peisajului, ambianţei localităţii, gospodăriei, locuinţei, a obiectelor chiar neînsemnate şi a fiecărui aspect din viaţa cotidiană, este redată

[1] Completată către 1485 de Jean Colombe din Bruges. – Alte opere principale ale fraţilor Limbourg: *Heures d'Ailly* şi o *Biblie*, ornată cu figuri istorice şi legendare (Bibl. Nationale, Paris).

cu o seducătoare strălucire şi vibraţie a culorilor şi a luminii intime. La acest interes pentru problemele de formă şi spaţiale se uneşte o constantă şi vie preocupare, de origine pur flamandă, pentru precizia documentară şi pentru foarte minuţioasa redare a detaliilor, – a peisajului, a obiectelor, oamenilor, costumelor, a animalelor şi păsărilor, a arhitecturilor, în pagini pline de poezie.

Miniaturile fraţilor Limbourg au avut o mare importanţă pentru pictura europeană a secolului al XV-lea. „Sinteză fericită de elemente culturale variate, luate din maniera picturală şi miniaturistică locală şi din şcoli străine (mai ales cea sieneză şi cea lombardă), arta fraţilor Limbourg reprezintă concluzia celei mai splendide tradiţii decorative gotice, şi totodată anticipează viitoare soluţii picturale" (96).

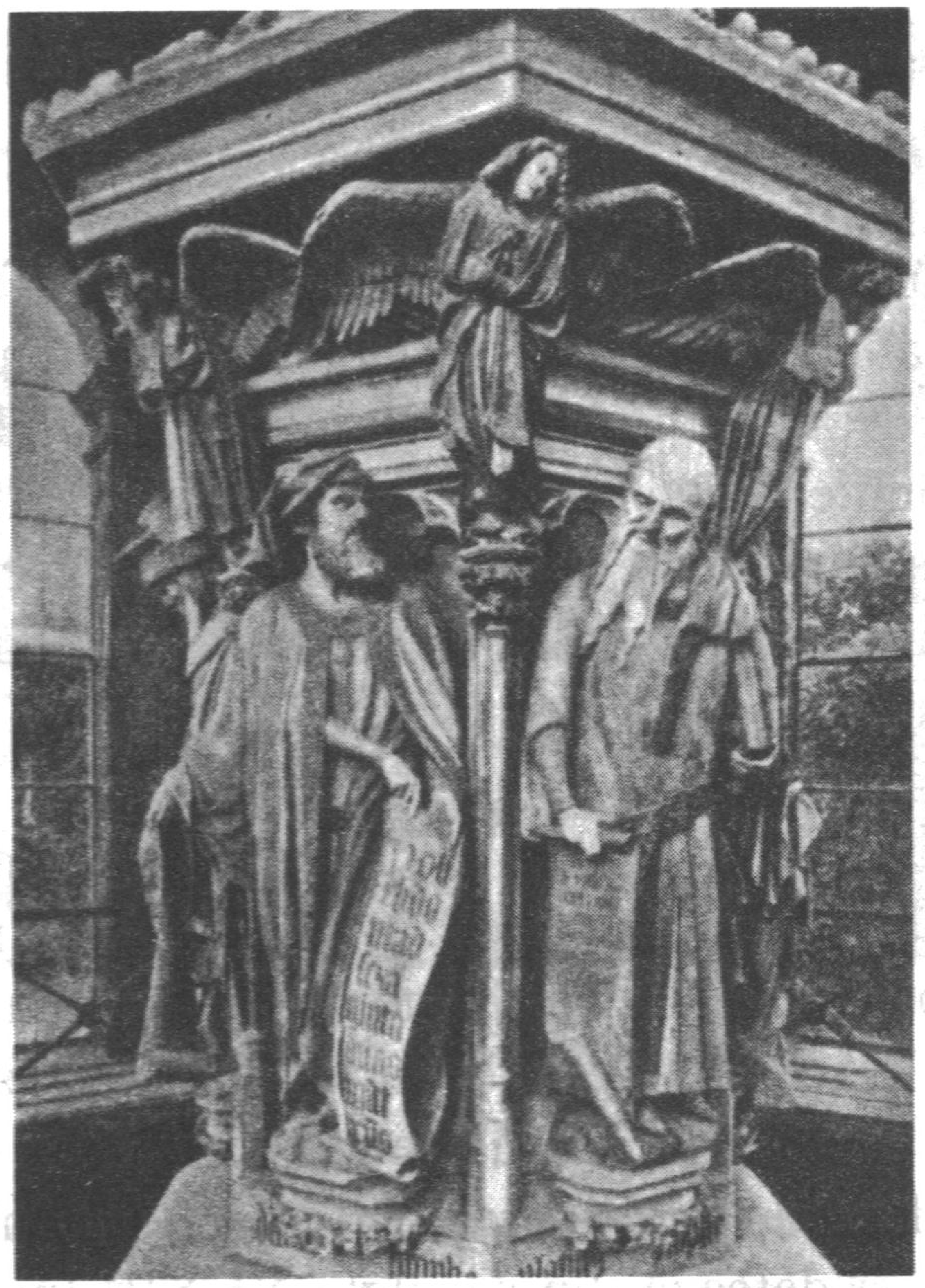
*

Multe dintre cărţile de rugăciuni (*Heures*) cu miniaturi rivalizează cu picturile de şevalet. Între cei mai renumiţi miniaturişti flamanzi de la mijlocul secolului al XV-lea, Jean de Tavernier, s-a inspirat din tapiserii şi mai ales din lucrări ale lui Van Eyck, Campin şi Van der Weiden, aducând motive din viaţa obişnuită a negustorilor şi din animaţia străzii oraşului (*Cronici şi cuceriri ale lui Carol cel Mare*, 3 vol.). – Simon Marnion din Amiens (m. 1489) a pictat şi retabluri (cu împrumuturi din Bouts şi Rogier) şi miniaturi, pe care le-a înviorat cu preferinţe pentru peisaj, cu un viu simţ al luminii şi spaţiului, şi un colorit de verde şi de albastru intens.

După 1490, marii miniaturişti ai curţii ducelui de Burgundia au dispărut. Urmaşii lor din Gand şi Bruges, grupaţi în jurul atelierului pictorilor de anluminuri, familia Bening (Alexander şi fiii Paul şi Simon). Producţia lor abundentă de cărţi religioase şi preţioase manuscrise pentru Curte, este puternic influenţată de Memling şi Van der Goes[1]. Atelierul s-a specializat repede în an-

[1] Cele mai frumoase miniaturi – în *De consolatione* a lui Boetius (Luvru), *Chroniques de Clèves* (München), *Retorica* lui Cicero (Gand), *Bréviaire du Téméraire* (Viena).





Claus Sluter: „Fântâna lui Moise" (Champmol, detaliu).

luminura *Breviarelor*[1], de format mai mic, destinate clientelei burgheze şi comerţului din târguri.

În fine, una din cele mai preţioase şi mai faimoase capodopere ale minaituristicii renascentiste este *Breviarul Grimani* (Veneţia, Bibl. S. Marco), executat de mai multe mâini (cele mai multe sunt atribuite fraţilor Alexander, m. 1518, şi Simon Bening sau Bennik, m. 1561, – 110 miniaturi, din care 49 în plină pagină), de o bogăţie uimitoare de tonuri. Opera vădeşte un interes modern pentru condiţia socială, pentru uneltele muncitorului, are simţul vieţii rurale, al mulţimii, al siluetelor pitoreşti plebeiene. Ţăranii din *Breviarul Grimani*, şantierul de construcţii, jocurile de copii evocate pretutindeni, „prevestesc aspecte ale artei din sec. XVI, până la Bruegel, şi sentimentul

[1] Breviar – carte de rugăciuni, cele pe care preoţii şi călugării – dar şi laicii cucernici – trebuie să le rostească la anumite ore din zi.

proaspăt al peisajului, atestă cunoaşterea inovaţiilor lui Gérard David" (59).

*

„Arta tapiseriei pentru Occident (Franţa, Ţările de Jos – n.n.) este ceea ce a însemnat fresca pentru italieni; împreună cu vitraliul este expresia cea mai originală a geniului său. Picturi murale sunt numeroase şi în ţinuturile franceze din sec. XV. Dar calitatea monumentală se păstrează încă în tapiserii. Mai târziu, în atelierele din Arras şi Bruxelles, tapiseria, eliberându-se de spiritul miniaturii, şi-a cucerit stilul său propriu şi propriile ei dimensiuni" (54).

Bisericile gotice şi locuinţele burghezilor din Ţările de Jos nu ofereau aceleaşi condiţii favorabile picturii murale ca bisericile şi palatele italiene. În nord, frescele au fost înlocuite, în mare parte, prin tapete ţesute, iar mai târziu, prin tapiserii.

Cele mai vechi ţesături cu scene istorice sau legendare care s-au păstrat decorau interioarele princiare şi senioriale, provin din Germania şi datează din secolele XI-XII. Începând din sec. XIV, Parisul şi Flandra (Arras, Tournai) se specilizează în această artă, în acest artizant artistic, câştigând mare faimă la curţi, la nobili, la bogaţii burghezi din jumătate Europa. Din acest timp datează tapiseria *Apocalipsa din Angers* (1377). Lucrată pentru Louis d'Anjou, este lucrarea cea mai cunoscută din această epocă. – La Bruxelles[1], devenit, către sfârşitul sec. XV,

[1] Unul din cei mai activi, mai talentaţi şi mai renumiţi pictori care au pictat cartoane pentru tapiserii a fost **Barend van Orley** (c. 1488–1541). S-a format pe studiul operei lui Rafael, cunoscută prin gravurile executate de italianul Marcantonio, foarte răspândite în Ţările de Jos, în speţă la Bruxelles. Pictorul arată o cunoaştere superficială a spiritului picturii geniului italian, deşi în toate lucrările lui Van Orley se regăsesc motive luate din Rafael. – Barend a fost pictorul de curte al Margaretei de Austria (deşi artist de o debilă originalitate). Opera sa mai cunoscută este un triptic – din care însă s-au păstrat numai panourile laterale. A rămas în istoria artei flamande ca pictor de tapiserii şi de vitralii (cartoanele – în Muzeul Capodimonte, din Neapole).

„Doamna şi cavalerul" – tapiserie din Arras (sec. XV).

cel mai mare oraş flamand, în care se producea „tapiseria de aur", astfel numită pentru abundenţa firului de aur folosit în ţesătură: proporţia nemaiîntâlnită de fire de aur în raport cu firele de lână şi de mătase dădea o puternică strălucire tapiseriei (ca în *Fecioara în slavă*, din Madrid, Prado, sau *Hristos în slavă*, din Muz. Metropolitan, New York). Şi tot la Bruxelles, papa Leon X îi încredinţează lui P. van Aelst, tapiserul curţii papale, executarea cartoanelor cu suita *Faptele Apostolilor*, desenate de Rafael (1515–19). – Francisc I, Henric VIII al Angliei, împăratul Carol Quintul, au ţinut neapărat să aibă şi ei replici ale acestor capodopere.

Între timp, se fondează şi în Italia ateliere de tapiserii; primele – la Ferrara (după cartoanele lui Giulio Romano) şi la Florenţa (după cele ale lui Bronzino).

În sec. XV, în afară de manufactura din Arras – de la care s-au păstrat foarte puţine piese din acest timp, cu subiecte din miniaturi, excepţionale prin rigoarea decorativă sensibilă la eleganţele franceze – cel mai prestigios centru era oraşul Tournai; urmat de Bruxelles unde, între 1490–1525, se produceau tapiserii încă gotice în esenţă, dar în care se întâlnesc

şi multe noutăţi. Nu se desminte spiritul flamand, simţul realului, notaţia atentă a detaliului, în timp ce peisajul deţine un rol important în compoziţie. – Subliniind rolul, importanţa, demnitatea acestei arte – şi a creatorilor ei – autorităţile îi obligau pe maeştri ţesători, printr-o ordonanţă din 1528, să ţeasă pe bordura lucrării însemnul lor şi pe cel al oraşului în care activa respectivul atelier.

În secolul al XVI-lea, tapiseria flamandă îşi îndreaptă atenţia tot mai insistent spre modurile italiene. Operele încântă prin noutatea motivelor, prin stilul sculptural, prin nota de prospeţime a plantelor şi florilor presărate pe câmpul în care sunt plasate personajele – „imobile, cu o naturaleţe a expresiei, o anmită sensibilitate umanistă, care pregăteşte privitorul să accepte spiritul Renaşterii". – Desigur, tapiseria ca gen nu are „adâncime", nu poate reda spaţiul profund, rămâne o decoraţie murală. Dar „succesul acestei arte se datorează calităţii materialelor, folosirii judicioase a lânei, a mătăsii, a argintului, a aurului, secretului vopselelor, reuşind să dea tonuri calde, catifelate şi vibrante, numărului mic de nuanţe, garniturii de borduri cu flori, cu păsări şi cu *putti*, îndemânării lucrătorilor capabili de o execuţie perfectă" (59).

Tapiserie stil „Mille fleurs" – către 1500.



*

Capodoperele celebre ale tapiseriei flamande datează din jurul anului 1530. Astfel: *Bătălia de la Pavia* (Capadimonte, Napoli), 7 piese remarcabile prin exactitatea topografică, dramatismul acţiunii, frumuseţea florilor şi frunzişurilor; *Căile onorurilor* (Madrid, 7 piese), *Apocalipsa* (Escorial, 8 piese), *Cucerirea Tunisului* (Madrid, 12 piese), *Vertumnius şi Pomona*, cu episoade inspirate din *Metarmofozele* lui Ovidiu (9 piese, – Viena şi Madrid); în fine, *Vânătorile lui Maximilian* (Luvru), – seria de 12 piese, comandată de Carol Quintul, cu subiecte inspirate dintr-un tratat de vânătoare din sec. XIV, şi care ilustrează „lunile anului" – temă mult agreată de artiştii tapisieri. Scenele – întâlnirea pentru vânătoare, prânzul şi ospeţele, urmărirea cerbului şi a porcului mistreţ, focul vânătoresc, – se desfăşoară legate de bucuriile verii sau de asprimile iernii: un ansamblu plin de mişcare, pictat cu un colorit rece.

Hugo Van der Goes: „Copiii lui Portinari"
(detaliu din Retablul Portinari).

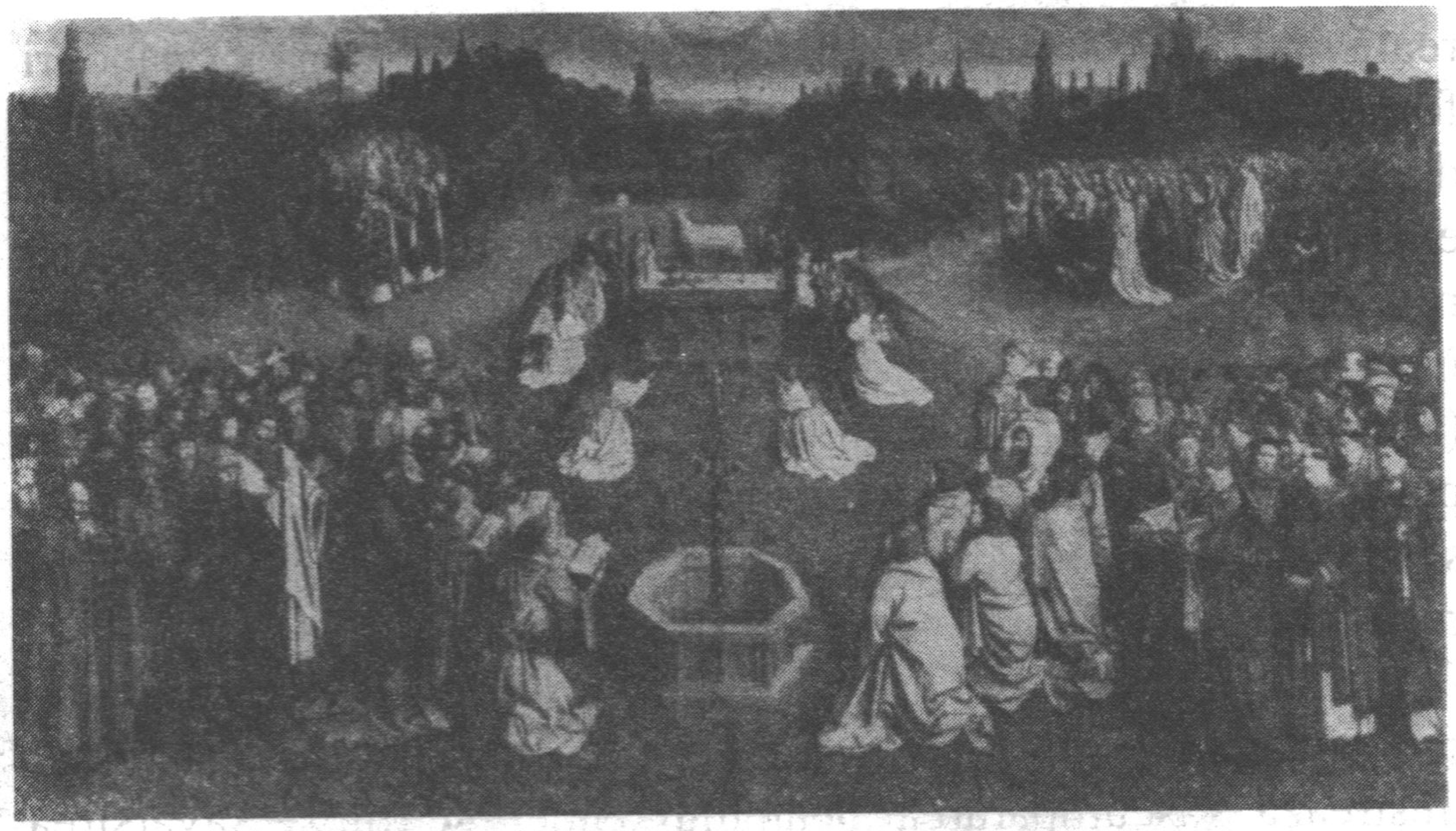
# PICTURA

## Jan van Eyck

Geniul inițiator al marii picturi flamande, Jan van Eyck, cel care și-a semnat toate operele, adăugând deviza: *Als ik Kan* („cât am putut mai bine“) – s-a născut în jurul anului 1390 în localitatea Maeseyck, – de unde și numele; și-a început cariera ca pictor de anluminuri, instruit în atelierul unui ilustrator de cărți, de manuscrise cu miniaturi. Prima sa lucrare cunoscută care s-a păstrat este un fragment din *Les heures de Turin*, – o carte de rugăciuni (azi în muzeul din Torino) la care au lucrat mai mulți pictori și care a ars, în mare parte, într-un incendiu din 1417. Fragmentul salvat al acestei serii de miniaturi arată că artistul „și-a început cucerirea lumii vizibile cu peisajul, redându-l cu o incomparabilă forță de iluzie nu numai în structura lui, dar și în condițiile de lumină. Culorile locale sunt adaptate tonalității dominante. Alunecarea umbrelor, unduirea valurilor, reflectarea în apă, formațiile de nori, – toate aceste lucruri efemere sunt redate cu o măiestrie dezinvoltă. Un realism pe care întregul veac nu reușise să atingă pare să fi fost înfăptuit din avântul primei încercări“ (56).

Mai întâi la Haga, tânărul pictor este în serviciul lui Ioan de Bavaria, conte de Olanda. În 1425, se instalează la Lille pentru 5 ani, ca pictor și „valet de cameră“ al ducelui de Burgundia, Filip III cel Bun, care îi încredințează și sarcini diplomatice, – în Spania și Portugalia, unde în 1429 pictează portretul infantei Isabela, trimițându-i-l ducelui (care se va căsători cu Isabela). – În 1434 se căsătorește și se stabilește la Bourges, până la sfârșitul vieții (1441), ca pictor de curte, bucurându-se de o aleasă considerație (tradiția atribuindu-i, greșit, și invenția picturii în ulei).





Jan van Eyck: „Mielul mistic“.

*

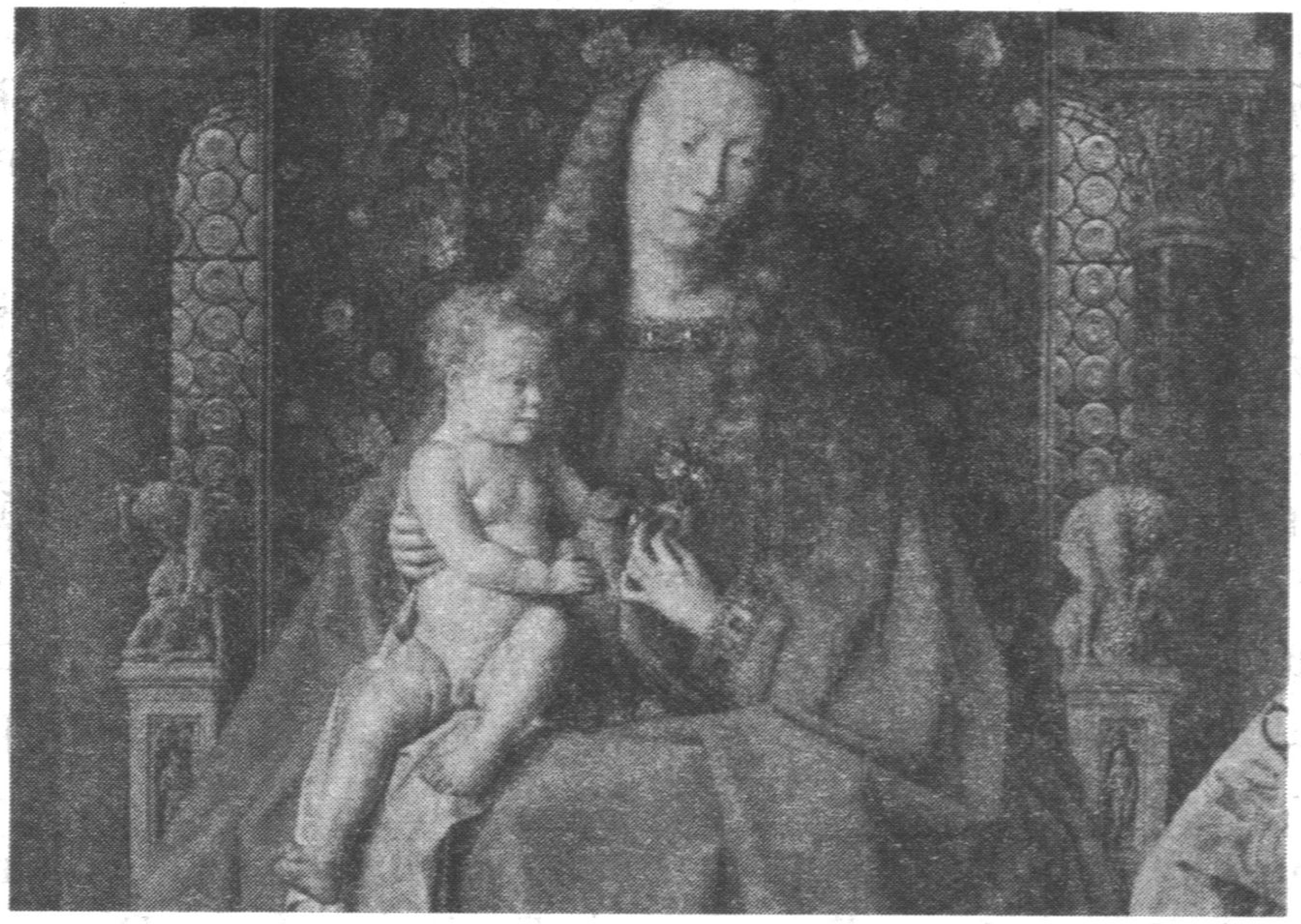
Jan van Eyck a fost admirat ca miniaturist, a fost încă de timpuriu influențat de pictura italiană, dar a întreținut permanent un strâns contact și cu arta din Burgundia (cu sculptura lui Claus Sluter, de pildă). Dar faima sa răsunătoare a început odată cu *Polipticul* bisericii S. Bavon din Gand (terminat în 1432)[1], – primul exemplu dintr-o țară nordică al unei lucrări de pictură depășind dimensiunile de 5 m. lungime și 3,50 m. înălțime, pictate pe avers și pe revers, piesă compusă din 22 de panouri ce alcătuiesc un singur mare subiect consacrat ilustrării unei dogme esențiale: „Izbăvirea păcătoșilor prin jertfa sângelui lui Hristos“ (59).

Polipticul este format din două registre; în cel superior, 7 panouri înfățișează pe Dumnezeu, Fecioara, Ioan Botezătorul, înconjurați de îngeri, cântând; panourile din extremități – Adam și Eva, primele nuduri din arta flamandă, uimitoare prin

[1] Început de fratele său Hubert (mai în vârstă cu 20 de ani) despre viața și opera căruia nu se cunoaște aproape nimic, în afara acestei opere pictată în colaborare (într-o măsură imprecizabilă).

realismul lor acut şi matur[1]. În registrul inferior, 5 panouri formează o vastă predelă. În centru, faimoasa capodoperă – una din minunile Renaşterii: *Mielul mistic*, tablou de dimensiuni excepţionale pentru pictura flamandă a vremii: 4,61 m. pe 3,50 m. Scena este plasată într-un peisaj de o extraordinară bogăţie, în care botanica se asociază cu estetica, iar religia cu simbolul. (S-au identificat 14 specii de arbori şi arbuşti, 18 specii de plante erbacee şi numeroase specii de flori, fiecare având o semnificaţie simbolică, predominând crinul alb şi trandafirul roşu-aprins, simbolurile purităţii şi iubirii).

În ansamblul său, polipticul – „cel mai mare manifest de propagandă religioasă din toată istoria artei" (Luc Haessaerts) – ilustrează răscumpărarea neamului omenesc după săvârşirea păcatului originar, prin sacrificiul sângelui lui Iisus. Exteriorul polipticului – când panourile laterale sunt închise – este pictat în



Van Eyck: „Madona şi Copilul"
(detaliu din „Madona şi Van der Paele".

[1] Împăratul Iosif al II-lea al Austriei le-a găsit prea conturbante pentru o biserică; şi, în 1871, desmembrând polipticul, a relegat cele două panouri într-o sacristie îndepărtată...

Van Eyck: „Soţii Arnolfini".

culori sobre; dar când panourile se deschid, paleta lui Jan van Eyck explodează într-un colorit uluitor. Sunt reprezentate aici diverse teme din Apocalipsă. Patru grupuri mari, fiecare de zeci de sfinţi, martiri, ostaşi ai lui Hristos, judecători, călugări, pelerini, converg – în atitudini de adoraţie – spre altarul din mijlocul scenei pe care va fi sacrificat, ca jertfă, mielul mistic. Peisajul paradisiac, cu prodigioasa bogăţie de culori în care se desfăşoară scena se extinde până la orizontul unor coline pe care, sub un cer luminos, se profilează templul şi turnurile cetăţii sfinte a Noului Ierusalim, pe care-l vesteşte Apocalipsa.

Impresionează în primul rând în *Mielul mistic* complexitatea temei escatologice tratate, precum şi capacitatea de a coordona

figurile după o ordine perspectivală, nu matematic concepută şi studiată, ca la pictorii italieni, ci empiric rezolvată[1]. Noutatea artei lui Van Eyck, elementele care o fac „modernă" în plin secol al XV-lea, pot fi grupate în ceea ce numim *realism*. „Picturii stilizate şi plate a generaţiei precedente îi corespunde (şi i se opune) în schimb un simţ mai just al realităţii şi efortul de a realiza o reprezentare tridimensională. Împreună cu aceasta, şi ca o consecinţă logică, nevoia de a plasa persoane, animale, obiecte, în spaţiu. Nu mai se pictează pe un fond de aur, ca în Evul Mediu, ci persoana este plasată într-o cameră, pe o stradă, într-un peisaj. Dar mai mult decât perspectiva liniară, Van Eyck a descoperit o a doua posibilitate de a exprima spaţiul şi profunzimea lui: el atenuiază intensitatea culorilor pe măsură ce obiectul se îndepărtează. Van Eyck s-a folosit de această „perspectivă aeriană" într-o măsură magistrală" (24).

În fine, coloritul inconfundabil al *Mielului mistic*.

Aici, ca în general în tablourile lui Van Eyck, remarcabil şi caracteristic mai este şi efectul coloristc. Acesta are trăsături ce amintesc izbitor tablourile lui Rembrandt. Sunt închise, „fără a fi negre. Sunt brune, calde, aurii, de o întunecime în care arde culoarea. Au strălucirea unor nestemate. O armonie blândă a culorilor învăluie şi unifică trăsăturile tăioase ale schiţei formale" (56).

*

Van Eyck a pictat Madone, care întotdeauna cedează solemnitatea în favoarea unui lirism suav, şi portrete în diferite formate, şi toate comunicând o extraordinară intuiţie psihologică. „Toate tablourile sale religioase sunt inspirate din ciclul iconografic al Fecioarei, tocmai pentru că nici un alt personaj nu i-ar fi permis pictorului să valorifice tonurile umane şi familiare

[1] „Jan n-a stăpânit niciodată perspectiva liniară, convenţionalismul formal, provenit din tradiţia gotică, mai ales în ce priveşte draperiile şi capetele de femei, este în vădit contrast cu minunatele sale lucrări de un realism individual" (56).

Van Eyck: „Madona cu cancelarul Rolin".

ale inspiraţiei fără ca, prin aceasta, să renunţe la magnificenţa regală a subiectului religios" (96). Madonele sunt pictate prezentate în veşminte somptuoase, în interioare cu pavimente policrome, în arhitecturi solemne, cu coroane şi diademe, cu o profuziune de geme şi pietre preţioase, tocmai pentru a sublinia regalitatea divină. În *Madona cu cancelarul Rolin* (Luvru) şi în *Madona cu canonicul Van der Paele* (Bruges), portretele celor doi comitenţi au suscitat de-alungul veacurilor cea mai vie admiraţie pentru veridicitatea portretelor donatorilor.

Pe lângă aceste portrete plasate într-o scenă sacră, portretele independente mai cunoscute sunt: *Margherita van Eyck* (Bruges), *Omul cu turban roşu* (Nat. Gall., Londra), sau *Omul cu tichie albastră* (Sibiu). Portretele individuale, evident eliberate de stilul şi convenţiile medievale, par a fi în mod intenţionat simple. Toată atenţia pictorului este concentrată asupra figurii, în care descoperă cele mai ascunse trăsături

individuale şi cele mai mici detalii în aparenţă insignifiante. „Toate modelele (cu excepţia soţilor Arnolfini) stau jos în faţa unui fond neutru sau întunecat care are singura funcţie de a accentua expresivitatea figurilor. Toate sunt pictate jumătate bust, cu o mână – sau amândouă – vizibile în partea inferioară a tabloului, şi toate modelele portretelor individuale au capul acoperit" (24).

Faimos între toate este dublul portret *Soţii Arnolfini* (Nat. Gall. Londra), simbolul tainei căsătoriei şi al fidelităţii conjugale, fixat în momentul solemn tradus prin gestica mâinilor: un poem de fericire într-o locuinţă burgheză[1], prezentată cu o sugestivă şi neegalată minuţie şi precizie a detaliilor; un interior domestic în care lumina discretă strecurată prin fereastră nuanţează acordul tonurilor coloristice intense. – „De obicei personajele pictorului sunt nişte trupuri imobile pierdute în haine largi, înţepenite în mantii. Trăiesc prin limbajul mâinilor, desenate întotdeauna cu măiestrie. – Această sobrietate face parte din poezia lui Van Eyck. El ştie că natura, lucrurile, chipurile, viaţa cotidiană, pătrunsă de divinitate, sunt captivante, – şi le pictează în tonuri sonore, cu o precizie ameţitoare a detaliilor, într-o lumină de aur. – Dar el ne atrage atenţia asupra faptului că frumuseţea lumii nu este decât o reflectare a frumuseţii sufletelor" (59).

„Van Eyck inventează natura, adică peisajul, portretul, pictura de gen, nudul. Poet în proză, el tinde spre idealul unei riguroase obiectivităţi, iar liniei sale infailibile i se suprapune coloritul cel mai cald şi mai melodios" (52)[2].

[1] „În acest tablou găsim rezolvată o problemă pe care nici un pictor din sec. XV n-a mai îndrăznit să şi-o pună: plasarea a două figuri în picioare, una lângă alta, într-o încăpere bogat mobilată" (56).

[2] Muzeul de artă Brukenthal posedă o capodoperă a lui Van Eyck: portretul *Omul cu tichie albastră* – putând fi aşezat alături de lucrări ale aceluiaşi artist, precum *Bărbat cu turban roşu* (Nat. Gallery, Londra), considerat a fi un autoportret, sau *Bărbat cu inel* (Kunsthist., Viena) (136).

## Petrus Christus

Între data morţii lui Van Eyck şi apariţia lui Memling, artistul care reprezintă pictura din Bruges este Petrus Christus. „Din toată opera lui se degajă un reflex al artei lui Van Eyck, care dă farmec şi prestigiu modestelor sale lucrări. Personajele lui sunt asemenea unor păpuşi..." (56)[1].

Petrus Christus: „Sf. Eligio şi tinerii logodnici".

[1] „Există indicii că o serie de alţi pictori care lucrau în diverse regiuni ale Ţărilor de Jos (Maestrul din Flémale, Rogier van der Weiden sau Dierik Bouts) au influenţat într-un fel sau altul arta acestui înfloritor centru comercial Bruges. Ei însă veneau şi plecau, pe când Christus a rămas. Iar dependenţa lui de Jan van Eyck frizează parazitismul".

Petrus Christus (c. 1410–72) şi-a început activitatea sub influenţa decisivă a lui Van Eyck (cu care se pare că a şi colaborat); după care urmează un grup de portrete excepţionale în care naturalismul flamand aderă la principiile artei Italiei Centrale. În *Portretul unei fete* (Berlin) datele realiste învăluite într-o delicată atmosferă abstractă conferă portretului o suavitate juvenilă şi o expresie uşor visătoare.

În portrete (*Tânăra*, Berlin) şi în scenele religioase şi profane atinge un perfect echilibru între atmosfera idealistă şi realismul psihologic (135). – „Chiar şi faptul sacru se desfăşoară într-o atmosferă de reculegere, aproape o „scenă de gen", ca în opera sa *S. Eligio şi cei doi tineri logodiţi* (New York, col. Lehman)" (58).

Operele sale cele mai remarcabile sunt: *Judecata de Apoi* (Berlin), *Plângerea lui Hristos* (Bruxelles) şi *Coborârea de pe cruce* (în două versiuni, Bruxelles şi New York; ultima îndeosebi arată, prin caracterul accentuat dramatic, o influenţă a lui Van der Weiden.

„În majoritatea tablourilor sale inspiraţia e săracă, dar meşteşugul e măiestrit, minunată alegerea culorii. Pictorul avea mai ales simţul tainei sufletului" (59). Operele lui, mai ales cele de mai târziu, au constituit o importantă punte de legătură culturală între pictura flamandă şi cea italiană, ajungând la o viziune a formei, apropiată de cea a lui Antonello da Messina (96). – Opera lui Petrus Christus a avut un rol important în difuzarea picturii flamande fie în ţările germanice fie, şi în mod deosebit, în cele mediteraneene.

# Van der Weiden

„În jurul anului 1445 se manifestă o rezistenţă faţă de umanismul liric al lui Jan van Eyck. Artiştii nu mai simt atât de puternic atracţia lumii exterioare. O întoarcere la spiritul gotic concentrează gândurile asupra păcatului şi orientează formele sale spre austeritate" (59). – Reprezentantul acestui moment de îndreptare spre o nouă direcţie a picturii este Rogier van der Weiden (c. 1480–1464)[1].

Van der Weiden: „Coborârea de pe cruce".

[1] **Sau Roger de la Pasture**. În flamandă, cuvântul „pasture" (păşune, nutreţ, hrană) înseamnă – figurat – „pictură".

Fiu al unui fabricant de cuțite (după alte surse, sculptor) s-a născut la Tournai. Și-a făcut ucenicia în atelierul lui Campin[1]. A devenit maestru la Bruxelles, unde a și fost numit pictor oficial al orașului. A pictat două tablouri cu scene din viața împăratului Trau (lucrări pierdute, a rămas doar o descriere și un desen). În 1450 face o călătorie în Italia, vizitează Roma – unde admiră operele lui Gentile da Fabriano din Lateran – și, probabil Florența; iar la Ferrara, execută câteva lucrări pentru ducele Lionello d'Este. În timpul șederii în Italia a avut relații și cu seniorii Milanului.

Reîntors la Bruxelles, renumele câștigat i-a adus numeroase comenzi din partea familiilor aristocrate. Din cauză că nici o operă a sa nu este semnată și datată, până către mijlocul secolului al XIX-lea toate tablourile lui Van der Weiden erau atribuite lui Jan van Eyck sau altor maeștri. Numai pentru două opere – *Coborârea de pe cruce* (Prado) și *Răstignirea* (Viena) – există atestări documentare care să le dovedească paternitatea; toate celelalte opere îi sunt atribuite – într-un consens (aproape) general – pe baza stabilirii unor raporturi stilistice (49). (În schimb, unii critici – mai puțini – invocând unele analogii stilistice, i le atribuie lui Van der Weiden pe unele ale lui Van Eyck...).

*

Cele două capodopere care îl situiază pe artist în primele rânduri ale marilor maeștri ai artei Renașterii sunt *Coborârea de pe cruce* și *Răstignirea* (p. 11).

Prima (o replică se găsește la Escorial) este pictată – către 1435 – pe un fond de aur. Celebrul, binecunoscutul tablou își datorează deosebita forță de a impresiona extraordinar și prin

[1] **Robert Campin** (c. 1378–1444), pictor, de la care n-a rămas nici o operă semnată; ca urmare, a fost identificat cu Maestrul din Flémale, – a cărui operă, la rândul ei, este atribuită azi, de majoritatea criticii, tinereții lui Van der Weiden. Identificarea certă a acestor trei pictori și atribuirea paternității operei fiecăruia este problema cea mai controversată de critici.

Van der Weiden: „Vizita Fecioarei la Sf. Elisabeta".

formatul său mare (3,30 m. pe 2,30 m.) în care personajele, puțin numeroase, figuri statuare transpuse în pictură, sunt redate la scară umană, în mărime naturală. Echilibrul perfect al compoziției dă o vigoare excepțională operei; în jurul axei centrale, cele două grupuri, de cuvioase femei și de discipoli, sunt dispuse într-o simetrie lipsită de orice accentuare monotonă, – în timp ce corpul Fecioarei leșinate, reia ritmul trupului celui coborât de pe cruce. Toată gama suferințelor

umane, de la disperare la resemnarea profundă este reprezentată aici, dar întotdeauna durerea este reţinută.

*Răstignirea* – una dintre ultimele sale picturi – este o capodoperă de o mare sobrietate (p. 9), în care nu există un singur detaliu de prisos. În realitate este un triptic; dar „pentru a accentua unitatea compoziţiei artistul a unit cele trei panouri prin viziunea unui singur şi continuu peisaj; acelaşi sens al ritmului este revelat de motivul celor 4 îngeri în zbor, de simetria între figurile celor două sfinte din panourile laterale şi de echilibrul între imagini, a Fecioarei pe de o parte şi, pe de alta, a celor doi donatori, în panoul central". – Este o operă cu totul remarcabilă prin amploarea viziunii spaţiale, prin dramatismul reţinut al subiectului, prin sobrietatea coloritului în grisai[1], spre monocrom şi în primul rând – sub raportul compoziţiei – prin una din cele mai interesante inovaţii iconografice ale artistului. „La Weiden culoarea derivă din iconografia medievală şi tinde să exprime ea însăşi conţinutul reprezentării" (49).

Alte principale opere ale lui Van der Weiden: *Madona şi cancelierul Rolin* (Luvru); *Bunavestire* (Luvru), una din primele sale opere, în care influenţa lui Van Eyck este evidentă, în delicatele efecte de lumină şi umbră; *Adoraţia Magilor* (München), care prin fastul îmbrăcămintei magilor îl aminteşte din nou pe Van Eyck, „dar la Weiden acest fast este expresia religiozităţii profunde a artistului care îl face să-l exalte pe Hristos şi prin aceste detalii mondene. De altfel, această religiozitate intimă este prezentă în toate tablourile lui cu subiect sacru, şi ceea ce surprinde în ele este atitudinea reţinută, stăpânirea sentimentului; niciodată pictorul nu se lasă dus de pasiune. La Fecioară şi la sfinţii de la picioarele crucii asistăm la o durere cu atât mai intensă cu cât e mai reţinută. Acest simţ al autocontrolului este prezent şi în portrete şi se traduce printr-o distanţare aproape contemplativă de realitatea fizică şi psihologică a subiectului" (96).

[1] Pictură monocromă – cu un singur ton care tinde spre gri (lucrată în tonurile aceleiaşi culori) şi care imită efectele sculpturii.

Van der Weiden: „Sf. Maria Magdalena".

Abia reîntors din Italia (1451) artistul pictează pentru capela spitalului din Beaune cel mai grandios tablou al său ca proporţii (5,60 m. pe 2,15 m.) *Judecata de Apoi*. Lucrarea este divizată în 9 panouri; în panoul central, Hristos stând pe un curcubeu, sub el Îngerul Dreptăţii, cu balanţa în mână; o amintire din întâlnirea pictorului cu opera lui Masaccio este perceptibilă în figura Fecioarei, într-o foarte bogată mantie albastră. Evidente sunt şi inovaţiile iconografice faţă de reprezentările din sec. XV ale subiectului: Hristos stând pe curcubeu este doar o reîntoarcere de moment la iconografia medievală. Infernul nu este o prăpastie cu flăcări şi nu este populat de diavoli groteşti, aşa cum se vede deseori în pictura nordică. Fericiţii şi condamnaţii nu apar înveşmântaţi potrivit condiţiei lor din viaţa pământeană, ci toţi sunt reprezentaţi goi – asemenea celor vreo 30 de nuduri de damnaţi, bărbaţi şi femei, alergând de-a lungul zonei infe-

rioare a polipticului, într-o sarabandă de mişcări şi atitudini ce conferă operei un dinamism de efect. – Dar este aici o nuditate creştină, care se ruşinează de starea sa, iar nu nuditatea naturală în care apar personajele Antichităţii şi ale Renaşterii italiene (49).

*

Fără a fi lipsit de sentimentul naturii (deşi peisajul nu îi reţine interesul şi atenţia prea mult), Weiden este, în cea mai bună tradiţie a picturii Ţărilor de Jos, un excelent portretist[1]. Numeroasele portrete, – *Portretul unei tinere* (Berlin), încă aproape de modelul lui Van Eyck; *Laurent Froment* şi *Antoine de Burg* (ambele la Bruxelles) şi îndeosebi binecunoscutele portrete de femei (pe lângă cel citat – considerat cel mai frumos portret feminin din întreaga pictură flamandă) din muzeele din Londra, Berlin, Washington, – „în care definirea psihologică este liric transfigurată de către extrem de subtilele variaţii de lumină" (58).

În aceste portrete, mai ales în cele feminine, cu totul remarcabil este limbajul mâinilor; un limbaj de care artistul se serveşte pentru a completa caracterizarea psihologică, obţinută deja odată cu examinarea figurii, – şi pentru a da iluzia profunzimii spaţiale prin reprezentarea lor în primul plan; mâinile modelelor, imobile sau în mişcare, contribuie la crearea spaţiului şi la a lega între ele personajele (96)[2].

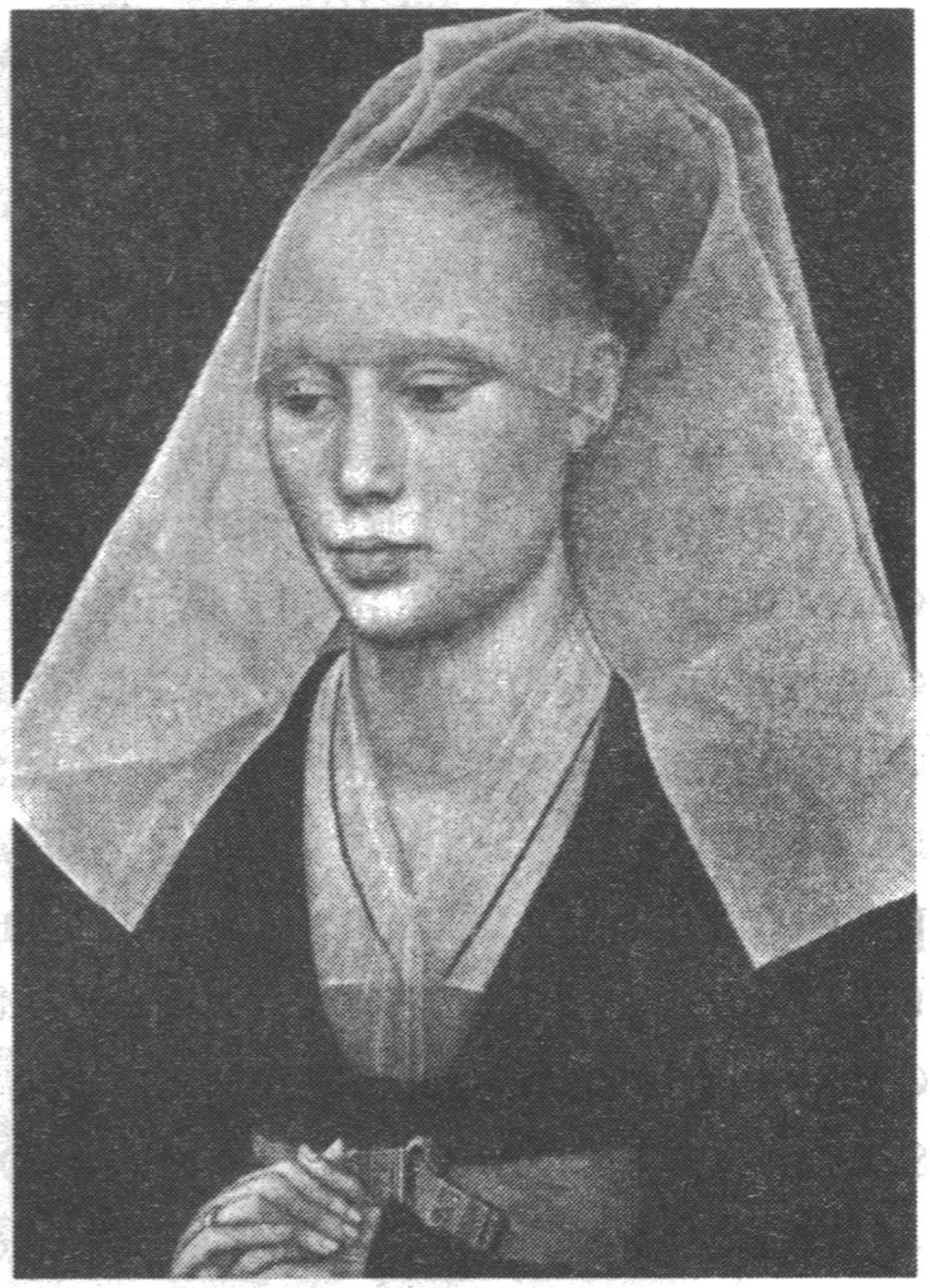
[1] „Puţine arte din lume ca pictura flamandă s-au aplecat atât de timpuriu, de îndelung şi de intens asupra omului, a imaginii sale şi a destinului său... Foarte rari sunt pictorii de scene religioase care să nu fi fost în acelaşi timp eminenţi portretişti, – încât toată istoria flamandă din secolul al XV-lea până în secolul al XVIII-lea este povestită, fără discontinuitate, într-un fel de galerie a strămoşilor". (77)

[2] Această capacitate de a realiza impresia de spaţiu prin dispoziţia şi desenul figurilor însele, este una din cele mai importante caracteristici ale lui Weiden. Dar această redare picturală a spaţiului nu este bazată pe construcţia geometrică a perspectivei, ci este pur şi simplu empirică (pictorul nu va adopta noua perspectivă ştiinţifică nici chiar în timpul şederii sale la Florenţa).



*

Privită întreaga sa operă în complexitatea ei, nu se poate spune că Van der Weiden este un descoperitor de noi posibilităţi ale picturii, ca Jan van Eyck; dar este un investigator atent şi profund al sufletului omenesc. Personajele lui au o credinţă fermă, o reţinere demnă, o stăpânire în modul de a se manifesta, o măsură umană, cum aceste calităţi nu au mai fost reprezentate în Ţările de Jos până la el. – Pictorul nu renunţă la cuceririle de până acum ale picturii flamande; păstrează anumite subiecte des tratate, păstrează obiceiul de a picta figura Fecioarei într-un interior tipic flamand; „compune după scheme abstracte (*Judecata de Apoi*), caută efecte sculptorice şi vrea să împingă expresia vieţii spirituale până la cea mai mare intensitate". – Păstrează şi tonurile dense ale lui Van Eyck, – „dar atenuează strălucirea coloritului acestuia, printr-o largă utilizare a albului, printr-o preferinţă pentru griul-violent care temperează dramatismul durerii personajelor şi le conferă discreţia duioşiei" (59).



Van der Weiden: „Portret de femeie".

Influenţa sa – în special prin soluţiile sale perspectivale şi unele noutăţi iconografice – s-a resimţit în toată pictura nordică din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Mari maeştri ca D. Bouts şi M. Schongauer pornesc de la el. Iar marele filosof al Renaşterii, Nicolaus Cusanus, l-a definit: „Maximus pictor".

# Bouts

Concomitent cu şcoala artistică din sudul Ţărilor de Jos, ai cărei reprezentanţi au fost Rogier van der Weiden şi Hugo van der Goes, în provinciile din nord s-a afirmat şcoala al cărei centru mai important a fost oraşul Haarlem (patria, în secolul următor, a lui Frans Hals). Aici, influenţa burgheziei s-a resimţit puternic, în timp ce relaţiile cu fastul şi luxul Curţii erau sensibil mai slabe; fapt care s-a reflectat în stilul acestei picturi, – „în care simplitatea şi profunzimea sentimentului, uneori şi poza sobră, îşi găseau o expresie mai puternică“ (56).

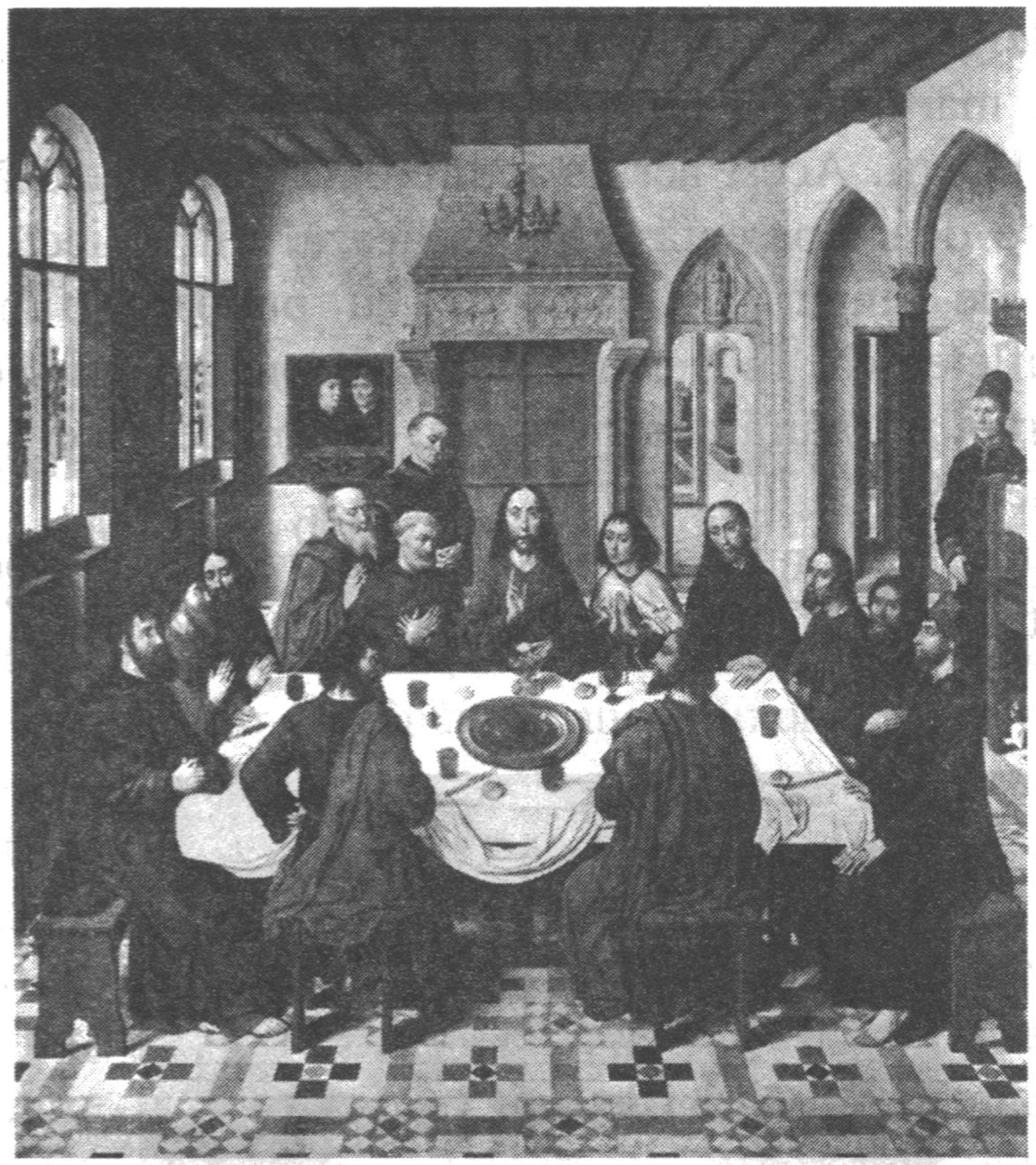
Reprezentantul acestei şcoli Dierick Bouts, născut la Haarlem (c. 1415–75), şi-a desfăşurat activitatea la Louvain, ca pictor oficial al oraşului. În opera lui se pot identifica urmele influenţei lui Jan van Eyck şi Van der Weiden (cu acesta din urmă Bouts a şi colaborat).

Dar „în lucrările lui Bouts omul mai este încă pătruns de pietate medievală; în comparaţie cu chipurile înfăţişate de el, oamenii lui Van Eyck fac o impresie mult mai lumească. La Bouts, oamenii îşi împreunează cu evlavie mâinile şi privesc nemişcaţi spre depărtări. Ei par cam rigizi şi imobili, dar foarte interiorizaţi. Spre deosebire de italieni, Bouts nu pune acentul pe acţiuni, ci pe starea sufletească a participanţilor“ (1).

Formaţia sa stilistică sub influenţa acestor maeştri predecesori este atestată şi ilustrată de cele 4 panouri ale *Polipticului Fecioarei* (Prado) şi de tripticul *Coborârea de pe cruce* (catedrala din Granada). Sau de *Adoraţia Magilor* (Prado), numit „perla Brabantului“, – „tablou care a uluit amatorii de artă primitivă prin poezia naturii la apusul soarelui şi prin afecţiunea puternică manifestată pentru frumuseţile lumii“ (59). – În aceste opere[1] şi

[1] Ca şi în *Coborârea de pe cruce* (Londra, Nat. Gall.), *Martiriul Sf. Erasm* (Louvain), *Justiţia Împăratului Otto* (Bruxelles).





Bouts: „Cina cea de taină“.

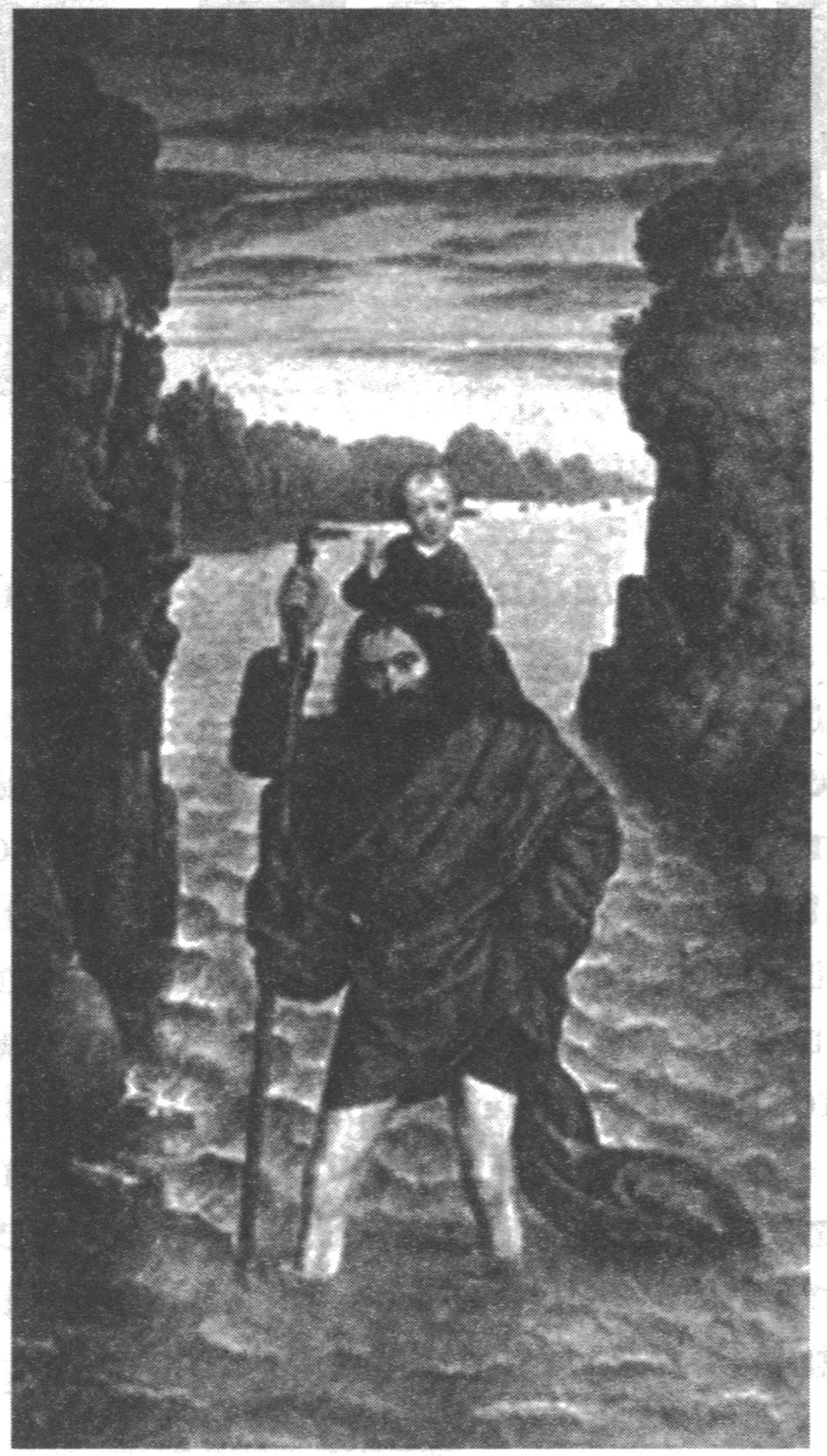
îndeosebi în *Cina cea de taină* (S. Petru, Louvain) – opera sa principală şi de certă atribuţie – „pictorul accentuiază monumentalitatea figurilor, simplifică formele, construieşte cadrul cu un perfect echilibru şi o riguroasă articulaţie spaţială, arată o stăpânire sigură a ştiinţei perspectivei şi sondează cu o acută sensibilitate psihologia personajelor“ (96). – În *Cina* acţiunea este transplantată într-o modestă locuinţă burgheză, interiorul este redat cu o minuţiozitate tipică picturii flamande. Apostolii – întocmai ca nişte simpli şi respectabili cetăţeni ai oraşului – stau pe scaune, rigid şi drepţi în jurul mesei, cu toţii în aceeaşi poziţie. Pictorul manifestă gustul pentru figurile alungite şi uşor caricaturale. (O caracteristică a pictorului: Bouts renunţă la efectul de adâncime spaţială).

*

Bouts duce reprezentarea vieţii intime dintr-o locuinţă până

la scena de gen. „Peste tot însă apare (faptul este mai şocant în scenele de martiriu) un fel de impasibilitate, de apatie crudă, o retorică a tăcerii. Acest aer de indiferenţă însă, această impasibilitate este doar aparentă; ea maschează prin obiectivitate un sentiment de singurătate, ascunde cu pudoare o neliniştită pornire sufletească. În general vorbind, pictura lui Bouts are, stilistic, drept trăsătură caracteristică, un ton de severă şi calmă solemnitate (59).

Arta lui Bouts nu atinge o adevărată înălţime poetică; cu toate acestea, a avut o mare influenţă asupra pictorilor flamanzi (minori).



Bouts: Sf. Cristofor (detaliu din „Adoraţia Magilor").

# Van der Goes

Cel mai însemnat pionier al picturii neerlandeze din secolul al XV-lea, Hugo van der Goes, s-a născut (c. 1440–74) la Gand: oraş în care a activat până în 1468, când s-a mutat la Bruges. În 1474 a fost ales decan al pictorilor din Gand, – dar în anul următor, a intrat într-o mânăstire augustiniană ca *frate converso* – folosit la treburile gospodăreşti ale mânăstirii – unde însă a continuat, timp de 8 ani, să picteze, şi unde a murit bolnav de o gravă maladie mintală.

„Spirit neliniştit, desenator suplu şi incisiv, pictor îndrăgostit de tot felul de contraste, între real şi ideal, între umbră şi lumină, între masele stabile ale edificiilor şi agitaţia fremătătoare a personajelor şi a draperiilor, preferă tentele acide în dominantă albastră, lasă neliniştea să transpară chiar şi în imaginile calme" (59). – Unica sa operă documentată, pe baza atribuirilor unanime, este tripticul care i-a fost comandat de Tommaso Portinari, agentul comercial al familiei Medici la Bruges, lucrare datorită căreia artistul şi-a câştigat o mare faimă în Italia. Studiul picturii lui Van Eyck i-a asigurat o stăpânire perfectă a tehnicii; a beneficiat şi de influenţa lui Bouts, – dar mai ales de la Van der Weiden pictorul a moştenit o intensă vigoare dramatică, încă din lucrările de tinereţe, remarcabile: *Coborârea de pe cruce* şi *Păcatul originar* (ambele la Kusthist. Mus., Viena).

*

Prima sa operă de deplină şi mult admirată maturitate artistică este *Adoraţia Magilor* (Berlin), care aminteşte contacte ale lui Van der Goes cu pictura florentină (pe care o cunoştea numai din lucrările pe care le posedau negustorii italieni rezidenţi la Bruges).

Van der Goes: „Închinarea păstorilor“ (detaliu).

Faimosul *Triptic Portinari* (Uffizi), impresionant mai întâi prin dimensiuni: 5,80 m. pe 2,50 (numai panoul central, reprezentând *Naşterea Domnului*, are lăţimea de 3 m. şi înălţimea de 2,50 m., figurile umane fiind redate în mărime naturală), prezintă Fecioara înconjurată de 15 îngeri şi un grup de 3 păstori – porţiunea cea mai valoroasă artistic prin realismul de o puternică expresivitate a celor trei personaje; iar pe panourile laterale figurând donatorii, fiii lor (p. 35) şi 4 sfinţi (aceştia, profilaţi pe un peisaj drept fundal, de o excepţională frumuseţe.

Opera prezenta toate motivele pentru a surprinde (chiar a şoca) publicul, prin compoziţia sa dezordonată, eteroclită şi bizară[1]. Sub raportul compoziţiei, – „în întregul tablou nu există

[1] „... O privelişte plină de mister: pe un loc deschis şi gol este culcat,



nici o linie liniştită, orizontală, totul e construit pe contururi ascuţite, colţuroase. Chiar dacă aspectul plat al compoziţiei lui Van der Goes aminteşte pictura medievală, figurile rustice, pline de viaţă, ale păstorilor şi portretele ctitorilor, precum şi abaterile de la simetrie, corespund direcţiilor în care se dezvolta arta în secolul al XV-lea“ (1). – Totuşi, prin caracterul său insolit şi inovator, *Tripticul Portinari* a creat o profundă impresie asupra pictorilor italieni. Opera cea mai complexă a pictorului, a influenţat sensibil pictura florentină a timpului; mai ales Ghirlandaio a beneficiat de mai multe sugestii ale tabloului.

*

O operă de o compoziţie incomparabil mai ordonată, coerentă, organică, este *Adoraţia Magilor* (Berlin); în realitate adevărata capodoperă a artistului. – Un interes major pentru ansamblul operei lui Van der Goes îl prezintă şi adevăratele portrete inserate în compoziţiile sacre. – În fine, „culoarea artistului este bogată, în general calmă şi insuficient de variată, adeseori de o aleasă armonie, pretutindeni plină de conţinut, ca un acompaniament muzical la tema formală“ (56).

jalnic de diform, Pruncul Iisus... de jur împrejur, păstori uimiţi, cu ochii holbaţi şi guri întredeschise... tineri înaripaţi... de după o coloană se zăresc un măgar şi un bou... iar pe cele două aripi ale altarului, donatorii îngenunchiaţi, eremiţi respingători şi sălbăticiţi în pustie, – şi femei sfinte, gătite cu eleganţă“ (1).

# Memling

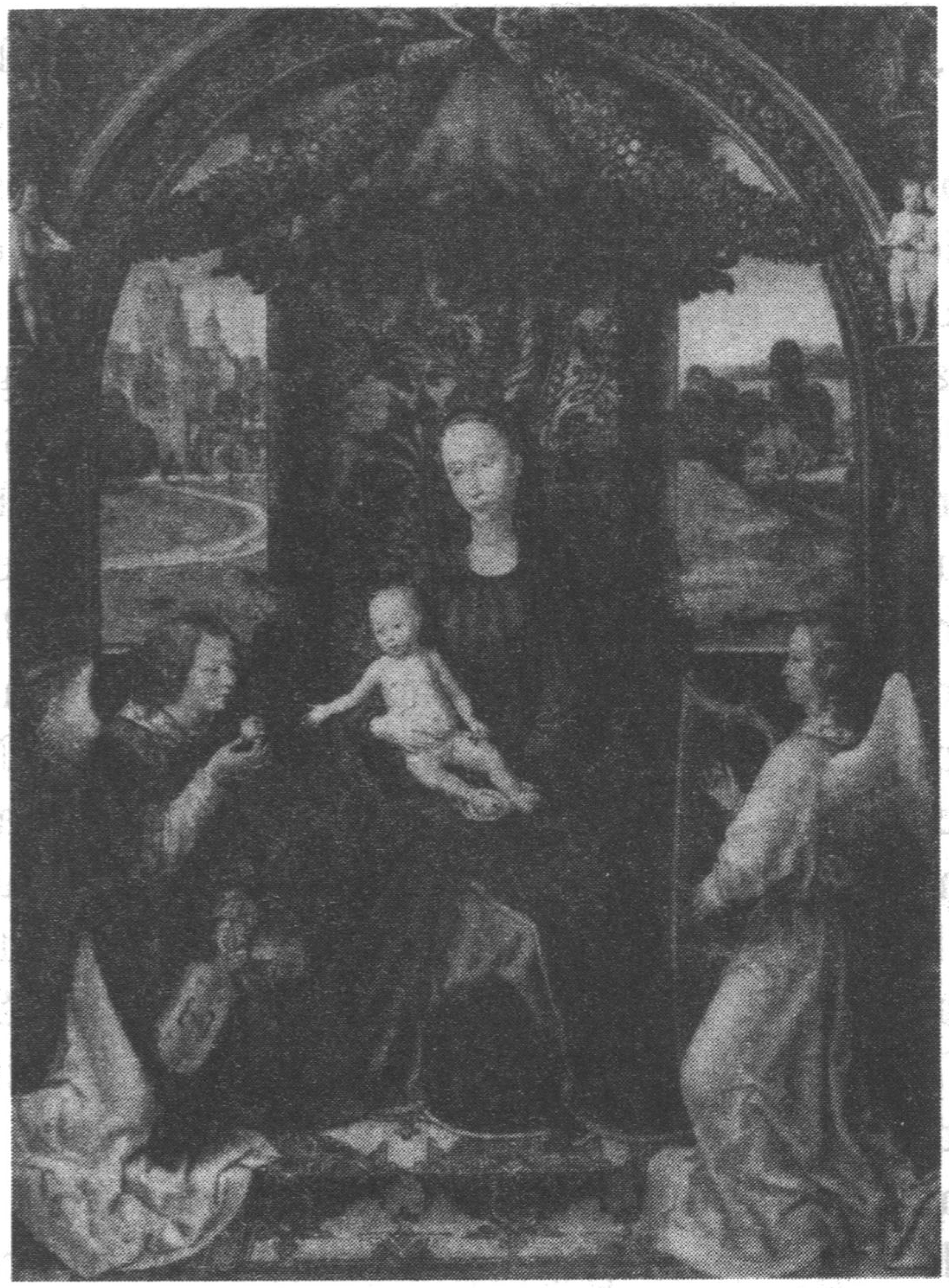
German de origine, Hans Memling s-a născut (1430–94) într-un orăşel de lângă Mainz, Mömlingen (de la care îşi trage numele). Primele rudimente ale artei şi le însuşeşte, desigur, în patrie, probabil la Köln (deşi nici o urmă sigură în acest sens nu există). Dar sistematic, adevărata educaţie artistică şi-o face la Bruxelles: se presupune că a lucrat un timp în atelierul lui Van der Weiden, cu care a şi executat în colaborare unele lucrări.

În 1465 se mută la Bruges, unde primeşte cetăţenia oraşului, câştigând în curând aici faimă şi o bună stare materială. Admiră aici marile operele ale lui Van Eyck, – dar la Bruges tradiţia eyckiană era mai slabă ca cea a lui Rogier; se resimt însă unele influenţe ale celui dintâi, ale cărui asperităţi Memling le va atenua, păstrând totdeauna rezerve şi faţă de pictura celuilalt. Structural, cei doi erau firi diferite: „Temperamentul lui Van der Weiden era esenţialmente dramatic, în net contrast cu Memling, al cărui caracter delicat era parcurs eventual de o vână de subtilă elegie“ (51).

Artist de o fecunditate execepţională şi cu o mare faimă şi în străinătate – primea comenzi şi din Spania, Italia, Anglia, – a lăsat peste 100 de tablouri, din care aproximativ 30 de portrete.

Prima sa operă databilă (1468) este *Tripticul lui Sir John Donne* (Chatsworth), cu Madona, Copilul, Sfinţi. Urmează *Fecioara cu donatorul* (Viena, Licht.), *Coborârea în mormânt* şi *Madona cu Pruncul* (ambele la Granada, catedrală). *Adoraţia Magilor* (Bruges, p. 18), *Răstignirea* (Lübeck), tripticul *Judecata de Apoi* (Danzig, – „una din perlele întregii picturi flamande din s. XV“ – (51)) – o compoziţie însumând o mare mulţime de nuduri într-un dinamism frenetic, replică a omonimei lucrări a lui Van der Weiden, a cărei influenţă se resimte, etc. – Opera lui Memling cu subiecte religioase revelează un pictor deplin cre-





Memling: „Fecioara pe tron“.

dincios, dar fără nici o urmă de fanatism, melancolie sau sentimentalitate, fără simţăminte de vinovăţie, fără îndoieli, dorinţe sau ambiţii irezistibile. „Privirea sa senină nu pătrunde niciodată în adâncul întunecat unde se dezlănţuie patimile primitive. *Martirajele* sale par să exprime mai mult fericire decât durere, iar călăii îşi văd de treaba lor, fără răutate, ba chiar fără un entuziasm real“ (56).

*

Memling[1] a fost un temperament contemplativ, tinzând spre

[1] „Nu găseşti la el nici pateticul, nici grandioasa plasticitate a lui Van der Weiden. Memling pare a ignora drama, se complace în mizanscena ceremoniilor bine reglate, să-şi doteze modelele cu un aer

misticism. „O viziune senină şi echilibrată, perceptibilă mai ales în expresia visătoare şi spiritualizată a Madonelor sale, îl fac să iubească compoziţiile statice, formele regulate, atmosfera clară şi intonaţiile coloristice armonioase care dau figurilor sale un aspect scufundat în gânduri şi extatice" (96). Lumea creaturilor sale este mai puţin supusă suferinţei ca cea a lui Rogier; „este, fără îndoială, influenţat de acesta, dar el îşi îndulceşte, îşi atenuiază figurile, linia severă a figurilor acestuia şi închietudinile sale religioase" (51). Temperamentului senin al lui Memling i se potrivesc mai degrabă scenele nedramatice – ca *Bunavestire* (pictată în mai multe replici), scenă evocată într-o casă, într-un interior minuţios analizat – asemenea interioarelor Maestrului din Flémale sau Van der Weiden. – Dar dovada cea mai strălucită şi grandioasă a abilităţii sale narative o constituie cele 14 scene din viaţa Sfintei Orsola, miniaturi pictate pe laturile celei mai faimoase opere a lui Memling: *Relicvarul Sf. Orsola* (Spitalul Sf. Ioan, Bruges), în care naraţiunea se prezintă cu cel mai seducător colorit, propriu miniaturilor medievale.

Memling şi-a câştigat celebritatea şi ca portretist[1] preferat al cercurilor de negustori bogaţi, îndeosebi; o vocaţie confirmată, de altfel, şi de forţa psihologică de a caracteriza figurile sfinţilor din tablourile sale religioase, încât multe par a fi adevărate portrete. „Perfecta stăpânire a mijloacelor pictorice i-a permis să-şi creeze un stil eclectic, care îi sintetiza cu foarte multă fineţe şi eleganţă pe Van Eyck, Van der Weiden, Van der Goes şi câţiva italieni" (58). Dintre portretele sale cele mai cunoscute: *Portret de bărbat* (Frankfurt), *Omul cu medalia* (Anvers), *Tânărul în rugăciune* (Nat. Gallery), *Bătrâna* (Luvru), *Portret de*

flegmatic în care se vede un reflex al propriei sale lipse de nelinişte. El elimină individualul, el idealizează, el aranjează. El datorează câte ceva fiecăruia din marii flamanzi ai sec. XV. Şi rezumă astfel epoca, îndulcind şi armonizând trăsăturile ei caracteristice" (52).

[1] Deşi portretistica lui e departe de cea obiectivă a lui Van Eyck şi Van der Weiden, care prin profunzimea penetraţiei psihologice şi perfecţiunea formală se situiază pe un plan mai înalt ca Memling.

Memling: „Sf. Ioan Botezătorul".

*tânăr* (Veneţia). – Portretele au o factură briantă (p. 19), comunicând un aer de intimitate, cu modele subtil idealizate, pictate pe un fond de luminoase peisaje. „Pictorul nu este influenţat de intenţia de a-şi flata clienţii; dar stilul său formal şi intelectual atenua tot ce era neplăcut şi creia pretutindeni o asemănare agreabilă, în care strecura o parte din propria sa fire, candidă şi senină" (56).

*

Hans Memling este cel mai puţin îndreptăţit la titlul de inovator sau de promotor. Nici imaginaţia, nici puterea de observaţie nu îl poartă înainte. În comparaţie cu maeştrii mai vechi el este un imitator, iar picturile lui par şterse în coloritul lor calm şi opac. Dar el l-a întrecut în popularitate chiar şi pe Van Eyck: o preferinţă nedreaptă. Totuşi, natura lui atractivă şi armonioasă va continua să captiveze (56). – Memling, care îl

continuă pe Gérard David, face într-un fel suma, sinteza înaltelor virtuţi spirituale şi calităţilor tehnice care sunt apanajul întregii şcoli din Bruges (52).

„Artist eclectic, considerat prea adeseori a fi înclinat spre blândeţe, romanticii germani au văzut în el echivalentul nordic al lui Beato Angelico: un suflet plin de candidă şi extatică fervoare religioasă. La sfârşitul secolului al XIX-lea, mai era încă cel mai popular dintre marii pictori flamanzi ai secolului al XV-lea“ (51)[1].

Memling: „Sf. Veronica“.

[1] Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal posedă două portrete pandant, soţi sau logodnici. – „De remarcat unitatea compoziţională în care sunt gândite cele două tablouri. – Redarea drapajului şi a efectului de cădere a draperiei – tehnică dezvoltată de Van der Weiden, Memling folosind-o pentru a introduce sugestia mişcării într-o scenă cu pronunţat caracter static“ (136).

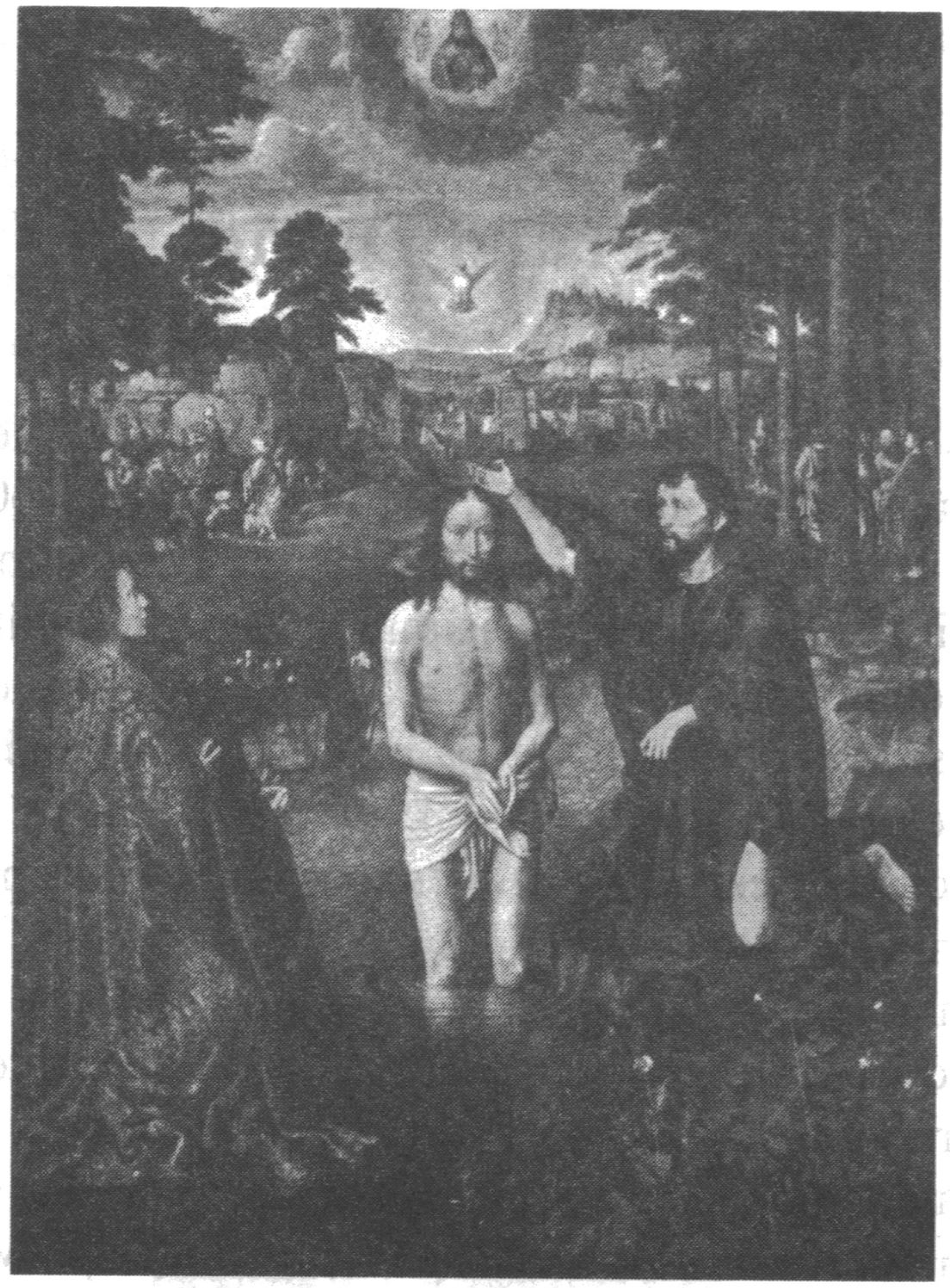
# Gérard David

Redescoperit pe la mijlocul secolului al XX-lea, după ce secole întregi a fost dat uitării, Gérard David (1460–1523) s-a format la Haarlem, pentru ca în 1484 să-l regăsim la Bruges, bine primit de noul mediu şi asimilând repede tradiţia culturală dominată de marile spirite ale lui Van Eyck şi Van der Weiden, Memling şi Van der Goes. După moartea lui Memling, David a devenit pictorul oficial al oraşului.

Dar dorinţa irezistibilă de a cunoaşte mai îndeaproape, a trăi şi a experimenta Renaşterea, l-a condus la Anvers, – centru de cultură mai „modernă“ – şi, foarte probabil, în Italia. (Numeroase opere ale lui se găsesc la Genova: este o dovadă peremptorie). În Italia, a admirat cu siguranţă operele lui Pinturicchio, Mantegna, Piero della Francesca; dar sub raportul stilului, pictorul l-a urmat pe Rogier şi mai ales pe Memling – şi într-adevăr: rezultatul acestor apropiate contacte a fost transcris încă de primele sale opere. „Studiul pictorilor flamanzi se rezolvă la el în căutarea de efecte monumentale în compoziţie şi în intensitatea cromatică; în timp ce studiul Renaşterii italiene este perceptibil mai ales în elementele decorative, în prevalarea unui spirit profan şi în subiectele religioase (*Nunta din Cana*, Luvru), precum şi într-un liric sentiment al naturii şi al peisajului (*Botezul lui Hristos*, Bruges). Nu degeaba David a fost primul pictor olandez care a tratat peisajul ca un subiect în sine“ (96).

*

Opera principală din presupusa (aproape indubitabila) sa călătorie în Italia este *Răstignirea* (Genova), pe deplin renascentistă prin lipsa oricărui detaliu superfluu şi prin monumentalitatea figurilor. Convenţionalismul picturii bisericeşti i-a oferit



Gérard David: „Botezul lui Iisus".

un cadru potrivit pentru a-şi dezvolta cu succes talentul. Stilul său atinge întreaga amploare în *Fuga în Egipt* şi în *Fecioara, cu îngeri şi sfinţi* (muz. din Rouen), – o *„sacra conversazione"*, în maniera lui Memling; „dar fără decor, într-o compoziţie orizontală şi riguroasă, în care austeritatea unui Piero della Francesca este temperată de sensibilitatea flamandă" (59). – A pictat şi *Nunta de la Cana* (Luvru), – o intepretare asemenea unei reuniuni de doamne din burghezia flamandă, în care figura lui Hristos dispare, ascunsă, rătăcită...

În aceste două compoziţii, „când e vorba numai de gruparea unor femei sfinte şi cucernice, compoziţiile lui David lasă o impresie de gravitate monotonă. Nici un gest pripit sau profan nu tulbură atitudinea solemnă a acestor femei şi fecioare, bine făcute, dar cochete, la care spiritul şi trupul, forma şi privirea,



sunt concepute şi organizate în mod asemănător" (56). – Şi o altă notă, esenţială şi semnificativă: compoziţiile lui David sunt total lipsite de mobilitate.

Gérard David: „Fuga în Egipt".

La nivel valoric de capodoperă sunt realizate alte trei picturi, – opere dintre cele mai caracteristice ale artei flamande: *Căsătoria mistică a Sf. Caterina* (Nat. Gall., Londra), în care pictorul reia motive dragi lui Memling, dar resimţite cu mai mare severitate de inspiraţie, cu figuri imobile într-o lumină aurită de o lumină supranaturală (58).

A doua capodoperă, tripticul (azi în muzeul din Bruxelles) având în panoul central *Botezul lui Hristos*, este o scenă admirabilă de *plein-air*[1] în care un peisaj de extraordinară frumuseţe unifică cele 3 panouri ale tripticului; iar spaţiul este scandat, măsurat, de simetrica dispoziţie a personajelor: Iisus, Botezătorul şi donatorul tabloului[2].

În ce priveşte a treia capodoperă: *Fecioara cu trei sfinte şi donatorul* (Nat. Gall.) – „cu greu am putea găsi o altă operă

[1] „Pictură practicată în aer liber, în scopul reproducerii atmosferei, luminii şi efectelor cromatice specifice peisajului natural" (84).

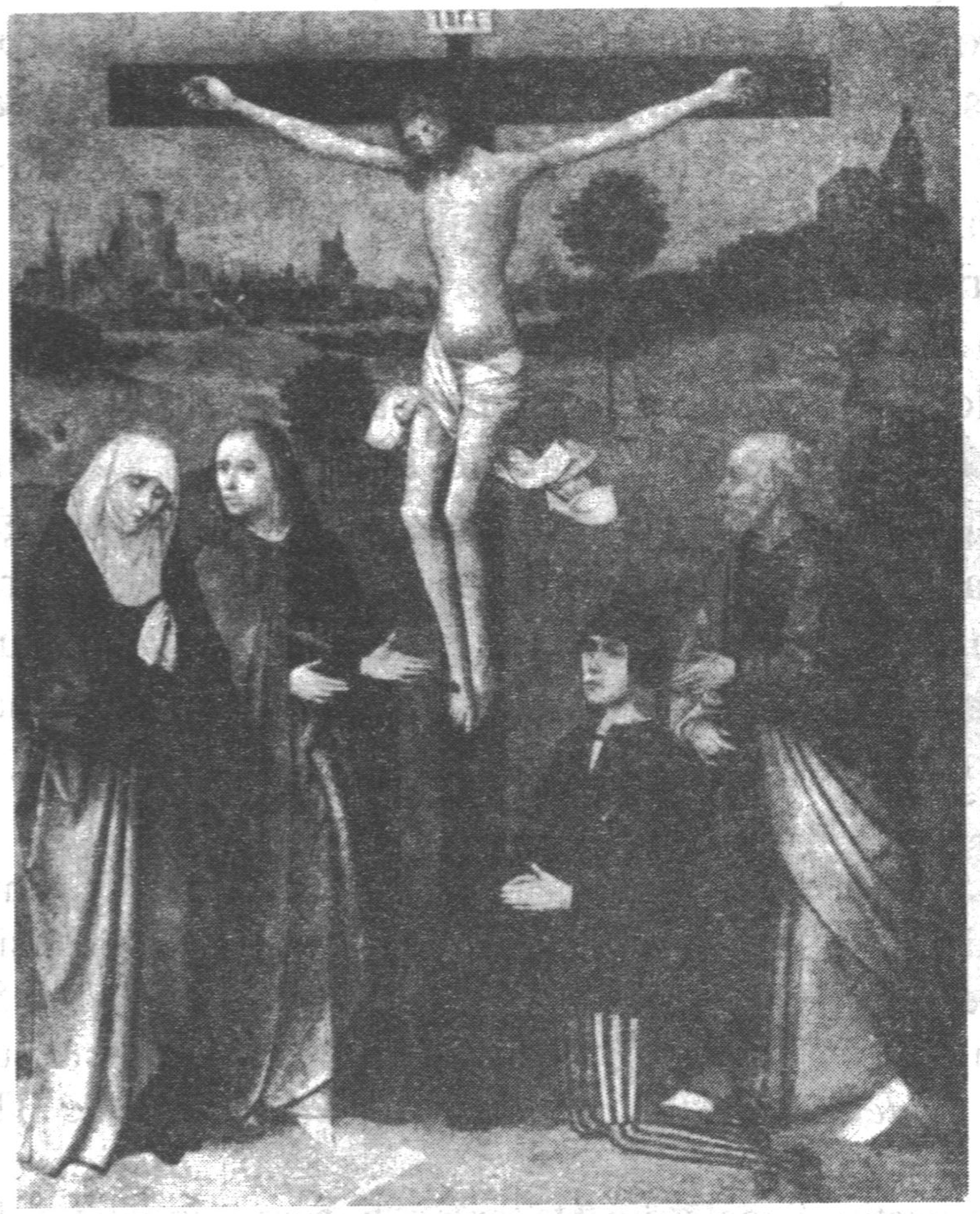
[2] Cu aceasta, „tema peisajului va deţine tot mai mult spaţiu în opera de mai târziu a lui David. Panourile cu peisaje din Amsterdam sunt primele peisaje „pure" ale picturii flamande, – în acelaşi timp cu progresiva simplificare a structurii spaţiale şi stilizarea figurilor, – ajungându-se la un clasicism senin, intim, exprimat cu maxima stilizare formală" (58).

religioasă timpurie din Țările de Jos care să aibă armonia sonoră, gravitatea şi structura fermă a acesteia. Panoul acesta este un punct culminant, poate chiar o excepție în ce priveşte unitatea de iluminare a coloritului cald şi a clarobscurului bine dezvoltat" – observă Friedländer. „În general, picturile lui David par mai sobre, cu o tonalitate mai rece; iar compoziția – prea clară şi prea regulată".

David: „Canonicul Salviati şi trei Sfinți".

# Bosch

Considerat pictorul „bizar" prin excelență, a cărui operă nu este, într-adevăr, de o imediată şi uşoară lectură – mai ales dacă pictorul este privit detaşat de ambianța culturală în care a apărut acum mai bine de cinci secole – Jeroen Anthoniszoon van Aken s-a născut, către 1450 (m. 1516), în Hertogenbosch – a cărui ultimă silabă a adoptat-o ca pseudonim, – un orăşel mic, dar cu o intensă viață culturală, de lângă Anvers. Tatăl său era pictor.



Bosch: „Răstignirea".

S-a căsătorit cu o orfană bogată, a cărei zestre consistentă i-a asigurat poziția și ascensiunea în lumea burgheză a orașului. Grație acestei situații este primit membru al confraternității *„Frații Vieții Comune“*[1] și, în curând, „frate jurat“, devenind astfel o notabilitate a orașului.

Confreria nu își limita activitatea la practicarea unui nou tip de spiritualitate și la opere de caritate, ci organiza și reprezentații teatrale cu caracter sacru sau profan, cu scene și dansuri simbolice, coregrafii fantastice în care interveneau motive infernale, terorizante, demoniace, cu scene scabroase, cu vrăjitoare, balete de stafii și schelete, – spectacole la limita între libertinaj și bigotism, care implicau și un mare lux de artificii scenice grotești. La acete manifestări populare în care înnotau reminiscențe negre mistice medievale, Bosch avea și el un rol de organizator, mai ales în a căuta efecte de groază, de teroare.

Aceasta este ambianța culturală în care se mișca Bosch. Cunoștea literatură alchimistă, ezoterică populară, într-o vreme când alchimia era mijloc acceptat și foarte răspândit de „realizare spirituală“, vecină cu magia neagră și vehicol de idei satanice. – În toate acestea constă problema psihologiei lui Bosch și a viziunilor bizare, aberante, frecvente în pictura sa. – Este psihologia care generează imaginile fantastice și capricioase ale operelor lui, controlate de un excepțional simț al figurii și compoziției; imagini ce par a fi produse de o experiență onirică anormală, sau de halucinații procurate cu ajutorul drogului: *„alifia vrăjitoarelor“*, faimosul excitant din epocă, producea halucinații foarte apropiate de cele ale lumii fantastice a lui Bosch.

---

[1] Întemeiată în sec. XIV de teologul și scriitorul mistic Jan Ruysbroeck, confreria promova o spiritualitate accesibilă și vulgului, bazată pe meditația asupra Patimilor Mântuitorului și a Sfârșitului Lumii; și care a marcat profund curentul mistic cunoscut sub numele *Devotio moderna*, ilustrat de *Imitația lui Hristos* de Thomas de Kempis, cea mai citită operă religioasă după *Biblie*. – Confreria întreținea vestita Școală din Deventer, la care a învățat și Erasm din Rotterdam, timp de 3 ani (și pe care, tocmai în acei ani, a frecventat-o și Bosch).



Ceea ce – fapt esențial – nu diminuiază nici valorea estetică a operelor, nici forța geniului său artistic; dar nici nu exclude ca Bosch să se fi servit uneori de asemenea mijloace pentru a-și stimula imaginația, creativitatea, spiritul animat de un sincer și profund sentiment religios. „Este cert că sufletul lui Bosch artistul a fost un suflet turmentat, pătruns de o realitate mistică proprie pe care o transpune prin intermediul simbolurilor în operele sale, și printr-un stil excepțional de coerent și de echilibrat. – Că această viziune care îi permite să exprime aspecte grotești ale sufletului omenesc este susținută de o judecată de condamnare, este un fapt secundar“ (31).

*

„Secundar“ – nu tocmai. În realitate, chiar o atitudine de judecare și de condamnare a lumii este – ideologic – elementul ce îi susține și motivează opera. În efortul de a caracteriza păca-

Bosch: „Fiul risipitor“.

tele, incertitudinile şi contradicţiile sufletului, Bosch se inspiră substanţialmente din viaţa reală, din lumea externă, din societatea timpului său. Figură de tranziţie între Evul Mediu şi începutul lumii moderne, el a individualizat cu ochiu critic tarele, viciile şi aberaţiile realităţii.

Pictor, ornamentist, actor şi organizator de spectacole de teatru popular, cântăreţ de biserică, creator de vitralii, de măşti, de costume de carnaval, – iar în restul timpului, pictând pentru el, pentru plăcerea lui: într-o vreme când era de neconceput ca un artist să picteze un tablou fără să primească în prealabil comanda, Bosch picta pentru el. – I se pot atribui cu certitudine, se pare, un număr de 30 de tablouri. Unul dintre primele este *Tratamentul nebuniei* (Prado).

„Ca şi cum ar avertiza că o criză morală şi socială ameninţă viaţa, senină încă, a timpului, Bosch se întoarce de mai multe ori la tema nebuniei, mişcat de convingerea că oamenii păcătuiesc pentru că sunt inconştienţi, şi sunt inconştienţi pentru că au pierdut legătura cu Dumnezeu" (96). – *Tratamentul nebuniei*, considerată de critici aproape o capodoperă, este o scenă de gen care vorbeşte de înşelătoria, mistificarea, nebunia omenirii, – voind să spună că „este o prostie a voi să scoţi omului din cap acel grăunte de nebunie pe care fiecare îl are, şi care, de fapt, îi face omului viaţa mai uşoară". „Este „tabloul în care, ca o noutate de capitală importanţă, pictorul introduce peisajul panoramic, imens, liniştit, deşert şi tăcut, conceput în termeni picturali, – cu alte cuvinte, în valori purtătoare de iluzii spaţiale" (31).

Din aceaşi perioadă de tinereţe datează *Scamatorul* (S. Germain-en-Laye) şi *Cele şapte păcate capitale* (Prado). Ultimul, este o compoziţie anulară divizată în 7 sectoare; fiecare este o miniatură gotică abia mărită şi fiecare convertind alegoria într-o scenă de gen. Vanitatea, Mânia, Luxuria, Lăcomia, Lenea, Avariţia şi Invidia furnizează pretextul unor imagini inspirate din viaţa cotidiană, văzută cu un ochi şiret, răutăcios, ironic, critic. „Cu această operă, Bosch inaugurează, în Ţările de Jos, pictura de inspiraţie populară, tabloul social, tabloul-teză". – Acest tablou făcea parte dintr-un grup de opere pe care Filip II

Bosch: „Batjocorirea lui Hristos".

le-a trimis la Escorial. (Regele le păstra în camera sa, ca un ghid de comportare morală creştină).

*

Seria celebrelor tripticuri – în număr de cinci[1] – care inaugurează maniera şocantă, bizară, originală de exprimare a unei viziuni atât de neobişnuite, începe cu *Carul cu fân*. Apare aici o simbologie mai complexă decât în lucrările citate mai sus. Panoul central – care grupează personaje luate din toate clasele şi categoriile societăţii în jurul unui motiv folcloric – se referă la locuţiunile populare şi la proverbele flamande care fac aluzie la înşelătorie şi care, în fân văd simbolul bogăţiei, lăcomiei şi patimile pe care acestea le generează. – Ansamblul este compus din numeroase scene care ilustrează idea, formulată în proverbul

[1] *Carul cu fân* (Prado); *Naşterea Domnului* (Prado); *Ispitirea Sf. Anton* (Muz. National, Lisabona); *Grădina plăcerilor* (Prado) şi *Judecata de Apoi* (Viena, Kunsthist. Mus.). La care se adaugă alte două, mai puţin însemnate: *Pala degli Eremiti* şi *Sf. Iulia*, – ambele la Veneţia (Palazzo Ducale).

flamand: *„Lumea este asemenea unui car cu fân. Fiecare ia din el cât poate"*.

Excepţionalul triptic *Naşterea Domnului* – singurul lipsit de extravagantele bizarerii proprii lui Bosch – reprezintă punctul culminant al artei pictorului. Prevalează net peisajul închis pe linia orizontului cu arhitecturi fantastice, animate de reminiscenţe biblice. „Este unul din cele mai subtile poeme figurate din arta Occidentului. Eveniment major: peisajul ocupă patru cincimi din suprafaţa ansamblului... O vibraţie animă culoarea potolită, iar această culoare potolită conferă naturii o inflexiune familiară: o asemenea unitate cromatică este foarte rară la Bosch (nu se va mai regăsi decât în *Ispitirea Sf. Anton*)" (46).

Motivul ispitirii revine mereu în opera lui Bosch. Pe lângă propensiunea sa spre fantastic şi monstruos, el caută şi în tentaţii iminenţa şi ameninţarea răului. „Tripticul *Ispitirea Sf. Anton* este un admirabil pretext de demonologie. Simbolism complex, încărcat de aluzii la practicile magice, îmbibate de date alchimiste care se întemeiază pe o reverie de origine sexuală inspirată de foc. (În termeni psihanalitici, focul este semnul păcatului şi al răului). Opera este o emanaţie exasperată a filosofiei pesimiste a pictorului; ea rezumă concepţia sa despre lumea răului" (46).

Dar opera cea mai complexă, mai completă şi mai misterioasă este tripticul *Grădina plăcerilor*, care cuprinde, care condensează în el toate enigmele gândirii lui Bosch. Este suma simbolismelor adoptate, de o lectură nu uşoară, şi nici nu lipsită de contradicţii. „Formele vegetale au uneori aspecte ilogice şi monstruoase, nu pentru a atesta că forţele răului sunt născute odată cu Creaţiunea însăşi, într-o unitate indisolubilă, ci şi pentru a ne arăta că natura însăşi are mai multe taine decât credem. În panoul central, pictorul exprimă plăceri neînfrânate şi o serie infinită de ispite; reuşeşte să exprime într-o formă foarte elegantă şi profund poetică, fondul cel mai tainic al sufletului omenesc, cu dorinţele sale nesăturate, cu înfrângerile şi iluziile ei absurde" (31). – În cele din urmă, ideea de bază, semnificaţia operei poate fi formulată astfel: „Formele stranii vegetale şi animale fantastice, monştrii hibrizi, simbolurile bizare, totul este chemat să creeze o vastă şi complexă reprezentare a omenirii care, pe calea plăcerilor, se îndreaptă spre perdiţie" (46).



De reţinut: *Grădina plăcerilor* introduce (remarcă de Tolnay) primul peisaj pur din istoria artei europene. Este tripticul cel mai feeric al lui Bosch.

*

Faptul prin care aceste triptice au şocat este, evident, caracterul lor bizar.

Pentru a-şi exprima angoasele, anxietăţile, Bosch recurge – în operele sale de maturitate – la unul din repertoriile pictorice cele mai rare şi mai surprinzătoare din întreaga istorie a artei: credinţele populare arhaice, misterele medievale, proverbe, simboluri alchimiste, subiecte sacre: totul îi oferă pretext pentru a da corp unei lumi imaginare şi imprevizibile, plină de viziuni, de coşmare, de nebunie (96). Domeniul unui asemenea pictor care îşi ia astfel de subiecte stranii, extravagante, este fantasticul. Gândirea sa lucidă îşi bazează motivele pe bestiarii şi pe flora sculptată pe faţadele bisericilor, pe proverbele şi glumele din folclor, pe farsele satirice medievale, pe teatrul popular flamand.

Bosch: „Monstrul cu coşul în spate" (detaliu din Judecata de Apoi).

„Monştrii lui sunt creaţi printr-o modificare de scară, care alătură un chip minuscul şi o pasăre enormă; printr-o asociere de elemente aparţinând unor corpuri diferite: ulciorul cu cap de om, o coadă cu ramuri vegetale, un peşte cu roţi, o corabie-pasăre; prin metamorfoze: om îngenuncheat devenind casă şi încreţitură de teren; prin suprimări îndrăzneţe: omul şezând, redus la un cap mare pe picioare mici; prin transpuneri; stânci preschimbate în bijuterii, ş.a.m.d. – Un alt procedeu juxtapune oribilul cu admirabilul, visul frumos cu coşmarul, o confuzie satanică între Infern şi Paradis. Traduce viguros nişte obsesii şi refulări, multiplică agresiv imaginile unui erotism obscen, simbolurile eterne ale plăcerilor şi perversiunilor. Pentru a descifra sechele de acest fel, pentru a le clarifica iconografia, exegeţii invocă alchimia, vrăjitoria, astrologia, istoria ereziei; iar pictorii epocii noastre descoperă în ele o ilustrare a freudismului. – Totul, dominat de o cugetare profundă şi clară: Bosch ilustrează cele două aspecte complementare ale dogmei creştine. Adevărul, învăţătura Domnului, sentimentul păcatului, virtuţile ascetismului, puterea Credinţei împotrivindu-se forţelor Diavolului, puternicul ataşament al omenilor de plăcerile lumeşti“ (59).

*

O serie relativ lungă de tablouri cu totul remarcabile, dintre cele mai frumoase ale picturii flamande, se situiază radical în afara zonei insolitului şocant şi al anxietăţii, al grotescului şi coşmarului, al bizarului straniu şi al fantasticului extravagant, – caractere prin care este definită de obicei originalitatea lui Bosch.

După primul grup de opere (*Cele şapte păcate, Vindecarea nebuniei, Scamatorul*) au urmat *Corabia nebunilor* (Luvru), lucrare atât de apropiată ca sens de faimoasa carte satirică cu acest titlu a contemporanului său Sebastian Brant); *Nunta din Cana* (Rotterdam), o punere în pagină cu totul originală, o expresie insolită a unei foarte libere interpretări – plasată într-o ambianţă ciudată – a minunii din Cana Galileei; *Paradisul* şi *Înălţarea în Empireu*, – tablouri de o fermecătoare poezie (Veneţia, Palatul Ducal); *Ecce Homo* (Prado), binecunoscutul *tondo*, din colecţia lui Filip II (Escorial), – de un puternic realism în care se percepe o influenţă a lui Van der Weiden; *Încoronarea cu spini* (Nat. Gall., Londra); *Sf. Ioan Evanghelistul* (Berlin) şi *Sf. Ioan Botezătorul în deşert* (Madrid, Galdiano), – tablouri mai puţin celebre şi cunoscute, de o rară simplitate, puritate spirituală şi plastică. În sfârşit: *Purtarea crucii* (Gand, Muzeu) – „cu obsedantele fiinţe de coşmar, cu profiluri hidoase, obraze decrepite, aprinse de băutură, figuri oribile, deformate de injurie şi ură: un tablou unic în genul său din întreaga pictură flamandă“ (46).



*

Prin imaginile pe care le-a creat[1] Bosch rămâne o figură singulară în sec. XV. „A fost primul reprezentant al unui suprarealism de tip intelectual, stimulat mai mult de raţiunile obscure ale inconştientului decât de experienţa reală; şi a creat o lume figurativă urmărind nu atât să genereze o atmosferă de devoţiune; cât să trezească judecata raţiunii şi să exprime o mie de nelinişti, de anxietăţi, pe care, în faţa răului, omul le poartă înrădăcinate în sine. A inventat spaţii imaginare spectrale şi creaturi diforme, concentrând toată expresivitatea în grimasele groteşti şi în mimica excesivă a personajelor“ (58).

Bosch a reprezentat în opera sa destinul întregii omeniri. „Poate că secretul lui Bosch este în întregime aici: în cunoaşterea şi experienţa unor sisteme şi doctrine antireligioase sau eretice care, totuşi, n-au reuşit să-i elimine credinţa. Viziunea disperată a unei lumi expuse, fără posibilitatea de scăpare, la acţiunea forţelor răului, l-au împins forţat să reprezinte restituirea întregii lumi, forţelor triumfătoare ale răului.

Poate că intuiţia sa cea mai acută este tocmai aceasta: „de a fi înţeles că omul suferă în viaţă o deformaţie monstruoasă când se forţează să atingă o fericire imposibilă cu ajutorul forţelor malefice“ (31).

---

[1] Bosch nu este pictor de portrete. El şi Bruegel sunt printre puţinii pictori flamanzi care nu ne-au lăsat portrete. „Pentru Bosch nu individualitatea în sine are înţeles, ci numai individualitatea anormală, excesivă, numai caricatura“ (56).

# Quentin Metsys

Născut la Louvain (1466–1530) – oraşul lui Bouts (cu care însă avea puţine însuşiri în comun) – s-a format în ambianţa artistică a acestuia; dar s-a stabilit la Anvers, căutând să atenuieze intensitatea religioasă a tradiţiei gotice şi tinzând spre monumentalitate, spre realismul şi sensul profan al artei renascentiste. Din aceste motive care îl caracterizează şi prin influenţa exercitată asupra sa de arta italiană – în deosebi de Leonardo da Vinci – el poate fi considerat adevăratul fondator al Şcolii din Anvers.

Iniţiatorul acestui curent de artă flamandă „a dezvoltat stilul primitivilor flamanzi ducând până la extremele consecinţe puritatea liniară şi transparenta culorii"; şi, în acelaşi timp, „a căutat să depăşească secolul al XV-lea flamand, accentuând sensul liric al compoziţiilor fără a nega însă condiţia tradiţională, care atribuia cadrului un spaţiu separat de cel al spectatorului" (58).

La Anvers, pictorul a lucrat exclusiv pentru burghezia locală. Pentru compoziţiile mai mari, a apelat la desenatorii şi tapisierii care erau adevăraţii reprezentanţi ai decoraţiei de suprafaţă monumentală din Ţările de Jos; „se poate ca Metsys să fi lucrat şi desene de tapiserie şi ca acestea să fi avut un anumit rol în formarea stilului său" (56).

*

Operele sale cele mai bune se remarcă printr-o sensibilitate pur flamandă pentru peisaj, pentru rigoarea compoziţiei, armonia limpede a culorilor şi admirabila prospeţime a detaliilor.

La fel ca Gérard David, Metsys caută şi el măreţia monumentală. *Retablul Sf. Ana* (Bruxelles) – în care subiectul panoului central: *Naşterea Domnului*, este plasat în cadrul unei

Metsys; „Bijutierul cu soţia".

superbe arhitecturi brunelleschiene – prezintă, într-o organizare compoziţională aproape perfectă[1] – o scenă de o armonie calmă care te face să te gândeşti la Perugino. – Cealaltă capodoperă a lui Quentin: *Coborârea în mormânt* (Anvers), exprimă, contrar calmului tabloului precedent, un panteism agitat: „asemenea lui Bosch (dar pe alte căi) Metsys pictează neliniştile sufleteşti ascunse ale omului" (59).

Alte opere religioase se apropie de nivelul capodoperelor: *Fecioara cu Pruncul* (Bruxelles), *Adoraţia Magilor* (New York), *Hristos înfăţişat poporului* (Prado), şi chiar *Maria Magdalena* (Anvers), deşi total profană, fără cel mai neînsemnat atribut sacru. – Temperament reţinut, sobru, fără tentaţii mistice, Quentin a fost puternic atras de Leonardo da Vinci, de la care a împrumutat atitudini şi compoziţii. *Madona cu Copilul*, din Muzeul din Poznan, se trage direct din binecunoscuta capo-

[1] De prisos apar – în contrast cu sobrietatea ansamblului – figurile şi scenele diversioniste de copii din colţurile tabloului.

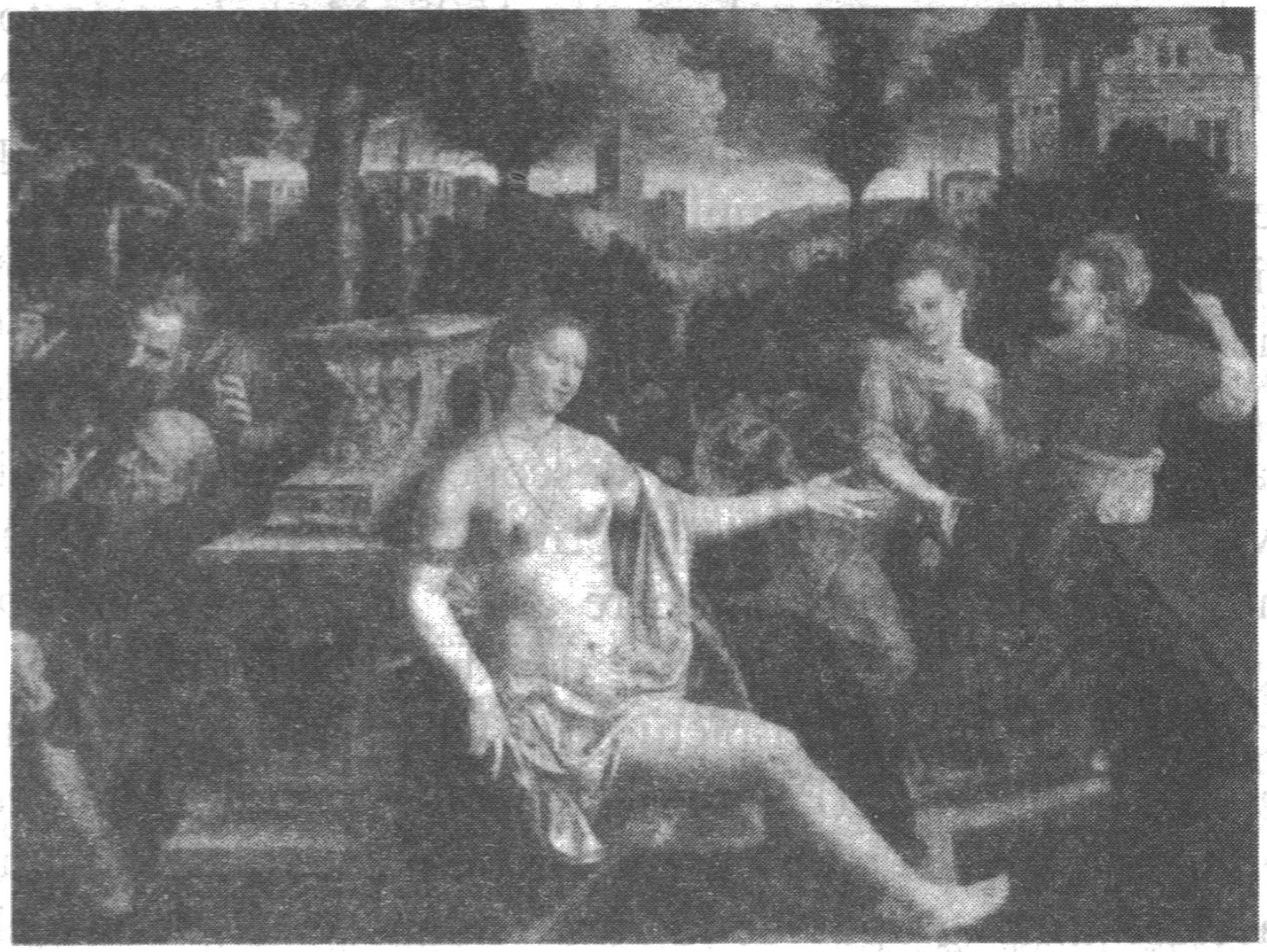
doperă *Fecioara, Copilul şi Sf. Ana*; în timp ce *Magdalena* din Anvers, „este o variantă flamandă a portretului Giocondei" – afirmă Genaille; pictorul adaptează în special spiritualitatea ambiguă, zâmbetul nedecis al chipurilor lui Leonardo la stilul nordic (de ex. *Madona cu Copilul*, Rotterdam). – Pe Metsys îl interesează în mod deosebit expresia psihologică a personajului, pe care uneori o împinge, ca şi Bosch, până la caricatură (*Bătrânul, Femeia slută*, ş.a.).

*

În seria operelor cu subiect profan – dar aceasta în afara spiritului picturii flamande, sub toate raporturile, – se remarcă, cu o notă de atractivitate proprie picturii italiene, *Suzana şi bătrânii* (Bruxelles), în care contactele cu Şcoala din Fontainebleau sunt atestate de frumuseţea „italiană" a personajelor feminine, de perfecţiunea şi eleganţa nudului Suzanei şi de ritmul mişcării imprimate celor două tinere din serviciul zeiţei; nud rarisim, dacă nu chiar unic în întreaga operă a pictorului. – Preferinţa pictorului (totdeauna respingând aulicul, somptuosul, tema aristocrată sau mondenă) merge, aproape constant, spre realismul şi cotidianul obişnuit, aproape vulgar (*Vânzătoarea de vânat*, Dresda). Binecunoscut este dublul portret *Zaraful cu soţia* (Luvru) într-un cadru modest de interior, cu o foarte atentă redare a amănuntelor: unul din cele mai caracteristice exemple de realism renascentist flamand. Iar ca artist înnoitor al genului, portretul lui *Erasm din Rotterdam* (Roma, Gal. Corsini) este una dintre primele capodopere flamande care devine o „scenă de gen". – „Nevoia de a reda un adevăr natural l-a dus pe artist nu doar la experienţe peisagistice, ci şi la căutarea unei expresivităţi psihologice – care va da rezultate stridente şi de-a dreptul caricaturale chiar în unele opere cu caracter sacru, ca în *Adoraţia Magilor*, din New York" (58).

„Întreaga operă a lui Metsys atestă vasta cultură a artistului şi inspiraţia, efortul său conştient spre rafinament, ca şi un gust personal care evită grosierul şi comunul, îndreptându-se spre ceea ce e rar şi ales" (56). – Sub raport formal, Metsys a început şi a elaborat primele forme ale unui manierism în pictura flamandă. „În locul conturului continuu al figurii sau obiectului, în locul tonului local, el preferă un desen frânt şi nişte culori deschise, diluate, nişte nuanţe transparente de verde calm, sau tonuri irizate şi acide" (59).





Metsys: „Suzana şi bătrânii".

# Jan Gossaert

Între 1515–1540, retablurile, în general tablourile cu subiecte religioase, sunt încă foarte numeroase; dar acum principii şi burghezii bogaţi încep să comande tot mai multe picturi care să le împodobească locuinţele cu imagini profane. Influenţa italiană este acum foarte puternică, mai ales la Curte, unde, încă din primii ani ai secolului, pictorul oficial era Jan Gossaert (sau Gossart, zis Mabuse, – c. 1478–1532).

Maestru la Anvers – la vârsta de 25 de ani – pictorul de curte al ducelui Filip de Burgundia (mai târziu, şi al regilor Danemarcei şi al Margaretei de Austria), în 1508 este în suita ducelui, în vizită în Italia. Însoţind apoi o ambasadă a Împăratului Maximilian la papa Iuliu II, pictorul are prilejul fericit de a vizita, după Roma, Florenţa şi Veneţia şi de a lua contact cu operele marilor maeştri italieni. (În 1508, Michelangelo tocmai începuse să picteze plafonul Sixtinei, iar Rafael, apartamentele Vaticanului). – În Italia, „pasionat de Mantegna, de sculptorii florentini şi de arta contemplată la Roma, a copiat pe antici – şi s-a întors umanist atât de pasionat încât îşi semna operele cu numele latinizat“ (59).

În arta sa, tradiţia flamandă, influenţele graficii lui Dürer şi Lucas van Leyden, precum şi descoperirea Renaşterii italiene, converg, dând viaţă uneia din primele manifestări ale manierismlui flamand. Primele opere sunt încă gotice (*Adoraţia Magilor*, – Nat. Gall., Londra); dar după călătoria sa în Italia apar rezultatele influenţei picturii lui Dürer şi a artei italiene: în *Tripticul Malvagna* (Palermo), panoul central: *Madona cu Copilul şi îngeri*, de o rară grandoare a încadrării ansamblului şi în acelaşi timp grupul de o rară frumuseţe şi de o delicată gingăşie a îngerilor constituie unul din cele mai remarcabile ecouri ale Renaşterii italiene în pictura flamandă. „Dar pasiunea

Gossaert: „Sf. Luca pictând-o pe Fecioară“.

sa fanatică pentru forma fizică nu i-a permis să devină şi un bun interpret al spiritualităţii creştine“ (56)[1]. – A treia (şi a patra) capodoperă de artă religioasă – cu acelaşi subiect, insolit în iconografia flamandă a două versiuni total diferite sunt *Sf. Luca pictând-o pe Fecioară* (Praga şi Viena).

[1] „În esenţă, n-a asimilat nimic din arta italiană dincolo de o anumită preferinţă pentru forma plastică şi un apetit pentru corpuri nude în violentă mişcare… Opera e însă lipsită de viaţă… talentul lui Gossart e lipsit de dinamism. Timid în expresie, pictorul este timid şi în compoziţie, cu puţine idei“. – Asemenea opinii, cel puţin discutabile şi neadoptate de marea majoritate a criticii, sunt surprinzătoare la un critic de prestigiul lui Max Friedländer.

*

Elemente incontestabile de aceeaşi inspiraţie renascentistă italiană sunt de astă dată cele mitologice. Scrie Vasari: „*Gossart a fost primul artist care a adus adevărata metodă de reprezentare a figurilor nude şi mitologice din Italia în Ţările de Jos*“. – Pictorul era foarte mândru de nudurile sale mitologice, considerându-se cu orgoliu un mare cunoscător al Antichităţii. – Gossart a fost, într-adevăr, primul pictor din Nord care a pictat *Iubirile zeilor*, inspirându-se din *Metamorfozele* lui Ovidiu, ca pe nişte mari compoziţii senzuale şi vesele, şi legând amintirea Antichităţii cu învăţămintele trase din gravurile lui Dürer (59).

În reprezentarea nudurilor – subiectul *Adam şi Eva* l-a reluat de câteva ori – pictorul l-a urmat pe Dürer. Accepta bucuros comenzile de nuduri – în mărime naturală, – plastic definite în structura lor anatomică, cu o idealizare a formelor proprie poeticii clasiciste: *Hercule* şi *Deianira* (Berlin), *Venus* (Rovigo), *Neptun şi Anfitrite* (Berlin), *Danae* (München) – în care principiile renascentiste de esenţialitate perspectivică şi anatomică se unesc cu particularitatea coloristică şi de desen, tipică flamanzilor“ (96).

*

Gossart a lăsat şi un număr considerabil de portrete intense: *Carol de Burgundia* (Berlin), în care urmează tradiţia flamanzilor în definirea analitică a modelului, – *Omul cu rozariul* (Londra), ş.a. – „Îi plăcea să-şi facă figurile cât mai mari posibil; şi cum nu se arăta prea sensibil la iraţionalitatea peisajului, preferă să picteze sfinţii ca busturi, pe un fundal neutru“ (56). – Încântător este triplul portret al celor trei *Copii ai regelui Danemarcei* (Hampton Court).

„Pictura lui Gossaert va avea o funcţie fundamentală în dezvoltarea picturii flamande prin noile raporturi de culoare pe care le instaurează şi mai ales pentru compoziţia lor spaţială de tip Mantegna. – Freamătul trupului atenuând desenul precis al musculaturii, caracterul figurilor, dovedesc că Gossart, umanist al Renaşterii, nu îşi pierde virtuţile flamande“ (59).

# Lucas van Leyden

Fiul unui talentat pictor din Leyden, Huygen Jacobsz, Lucas (1494–1533) va rămâne în istoria artei cunoscut doar cu numele oraşului său natal. S-a remarcat foarte repede printr-o surprinzătoare precocitate: mai întâi – sub influenţa lui Dürer – ca gravor, la vârsta de 14 ani, cu stampele *Adam şi Eva* (Berlin), *Mahomed şi călugărul* şi *Lăptăreasa* (Amsterdam), aceasta din urmă fiind considerată o adevărată capodoperă de „gravură de gen“, nedepăşită de nici o altă operă ulterioară a sa[1]; şi totodată,

Lucas van Leyden: „Partida de şah“.

[1] „Deja această producţie, de gravor şi acuarelist, permite să-i urmărim evoluţia stilistică: caracterizate de incizii dense, delicate şi fluente – şi de un foarte acut spirit de observaţie – sunt gravurile anterioare întâlnirii – directe şi personale, din 1521, – cu Dürer; iar apoi, prin influenţa lui Gossart (pe care l-a cunoscut personal în 1523) (96).

la aceeaşi dată, ca pictor: *Jucători de şah* (Berlin), lucrare absolut remarcabilă, una din cele mai vechi reprezentări„de gen" din pictura olandeză; şi pe deasupra, pictură executată într-o epocă în care predominau net temele religioase, tabloul atestă capacitatea şi siguranţa de portretist a tânărului de 16 ani.

În acelaşi an, Lucas a pictat *Suzana în faţa judecătorilor* (lucrare distrusă în timpul ultimului război) în care atestă, la fel ca în precedenta citată, predilecţia artistului pentru temele narative, şi pentru redarea aspectelor cotidiene – şi de costumaţie a epocii.

*

Dar lucrările sale în pictură dezvăluie şi contacte cu manierismul pictorilor din Anvers (*Lot şi fiicele lui*, – în diferite replici; *Adoraţia Magilor, Soţia lui Putifar*, ş.a.). „Sub influenţa lui Gossart, Lucas se îndreaptă spre o căutare a monumentalităţii, care îl va duce la o ponderată răceală; până când, insistenţa lui de a reprezenta opulente nuduri feminine atestă adeziunea lui la clasicism susţinut şi cult, dar ajutat şi de o mare abilitate tehnică". Aceasta, atât în gravură, cât şi în producţia picturală: „în operele sale domină o sigură redare a valorilor plastice şi o definire clară, realistă a imaginilor" (96).

Lucrare splendidă este *Madona, copilul, Magdalena şi donatorul* (München); dar capodopera lui Lucas este tripticul *Judecata de Apoi* (Leyden), opera sa cea mai monumentală şi mai matură, cu elemente încă düreriene, dar surprinzând şi printr-o precisă definire a spaţiului şi tratarea sculpturală a nudurilor; o capodoperă şi prin echilibrul compoziţiei, prin studiul mişcării nudurilor şi pentru culorile clare, care confirmă cel mai bine interesul pictorului pentru Renaşterea italiană.

Ca portretist (elogiat de critică este *Autoportretul* aflat în Muz. din Braunschweig), Lucas este mai degrabă un fizionomist decât un psiholog: o confirmă imediat cele două portrete de *Jucători* – de şah şi de cărţi. „Înrădăcinat într-un mediu burghez, fără să slujească nici Curtea nici Biserica, şi urmărind cu



predilecţie ciudăţeniile vieţii cotidiene, Lucas vădeşte un accentuat interes pentru pictura de gen" (56).

Artistul din Leyden s-a bucurat de o mare popularitate mai ales printre colecţionarii şi cunoscătorii de gravuri, care şi azi îi preţuiesc mult stampele. „În schimb, pictura sa, nu îndeajuns de cunoscută, nu pare a fi deosebit de semnificativă în cadrul manierismului olandez; opera sa grafică în schimb, cu tehnica sa foarte rafinată, a avut o notabilă influenţă în toată Europa" (58).

Lucas van Leyden: „Maria cu Copilul".

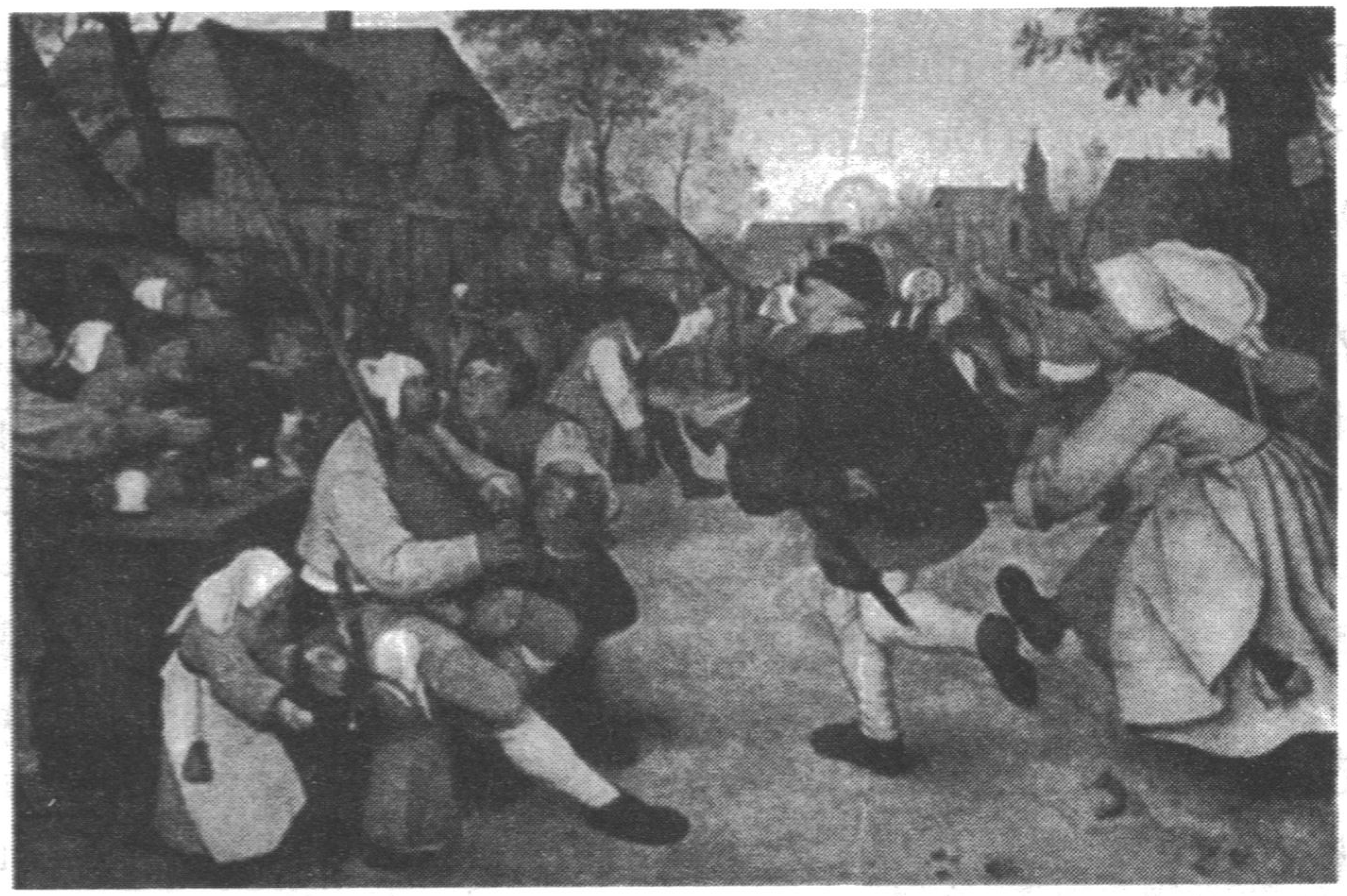
# Bruegel

Singurul autentic urmaş al lui Bosch, cu care avea o profundă afinitate, a fost Bruegel, al cărui unic cu adevărat precursor a fost Hieronymus Bosch.

Pieter Bruegel (pronunţă: „Broaighel“) supranumit „cel Bătrân“ – fiind capul unei familii de mai mulţi pictori, cunoscuţi, – s-a născut (în 1525, m. 1569) în Bogel – sau Brögel, – un sat lângă Limbourg, în Brabant. În lipsa unui nume de familie – fapt frecvent în acea epocă, mai ales în mediul popular şi rural – şi-a luat ca nume patronimic pe cel al localităţii în care s-a născut. După o tradiţie locală, era un copil găsit, adoptat de o familie de ţărani şi pe care l-a avut în grijă şi preotul satului. Copilul care se arăta a fi foarte înzestrat pentru desen (preotul îl ajuta şi să-şi poată vinde desenele la târgul din Eindoven, din apropiere), a fost dat ucenic la Anvers, în atelierul lui Pieter Coecke, mare admirator al lui Rafael şi traducător al tratatului lui Serlio, – în curând începând să lucreze pentru editorul şi gravorul Hieronymus Cock, umanist format în Italia şi bun cunoscător al artei italiene. Anvers era un mare centru tipografic unde se tipăreau mai mult de jumătate din cărţile editate în Ţările de Jos şi care exporta în cantităţi considerabile gravuri în Italia, Franţa, – aceiaşi negustori importând masiv gravuri din Italia şi Germania. Trei sute de pictori, gravori şi sculptori din Anvers aveau calificarea şi titlul de „maeştri“.

Bruegel şi-a început activitatea ca ilustrator şi desenator de gravuri, înainte de a începe să picteze, devenind maestru în 1551. Doi ani mai târziu face o călătorie la Roma (probabil şi la Veneţia, Napoli, în Calabria şi Sicilia) unde lucrează intens, – gravuri, desene, miniaturi. O călătorie care „a dat viziunii sale pictorice gustul pentru distribuirea liberă a spaţiului, sensul decorativ, bogăţia nuanţelor coloristice şi definirea plastică a fi-





Bruegel: „Ţărani la joc“.

inţelor în mişcare, – fără să îi atingă măcar cea mai genuină şi mai originară genialitate a sa, constând dintr-o incisivă, acută, dramatică viziune realistă a oamenilor şi a lumii lor“ (96).

După alţi doi ani se reîntoarce la Anvers, lucrând ca gravor şi desenator, totodată ocupându-se şi cu comerţul de artă. – „Desenele şi gravurile sale, cu subiecte de istorie sacră, folclor flamand sau proverbe populare în care, alături de reminiscenţe din arta folcloristică a lui Bosch[1], apare dramaticitatea discretă şi fără retorism, capacitatea de a sesiza cu un amar realism tipurile umane în ceea ce au mai caracterizant şi mai individual, care vor constitui apoi datele inconfundabile ale picturii sale în ulei sau tempera, cărei i s-a dedicat numai după 1557“ (96).

[1] „Dar dacă ambii ajung să realizeze o viziune a lumii bizară şi pesimistă, Bosch ajunge la această introducând fructele fanteziei lui halucinante, populată de stranii demoni şi de monştri groteşti; Bruegel, dimpotrivă, găseşte fantasticul şi extravagantul în substanţa însăşi a realităţii, în gesturile oamenilor, în figurile grosolane, de ţărănoi neciopliţi, pe care penelul său le fixează cum n-a mai făcut-o nimeni înaintea lui“ (86).

De la această dată desenatorul şi ilustratorul Bruegel se consideră pictor. (De fapt, pictase încă din 1553 câteva piese simple, pictură de gen, cu teme uşor accesibile). Primele lucrări – *Parabola semănătorului* (Washington, Gallery) şi *Prăbuşirea lui Icar* (Muz. Bruxelles), singura sa pictură cu un subiect mitologic, – sunt opere cu totul remarcabile. – Capodoperele sale, semnate, se grupează între anii 1557–68, într-o perioadă de creaţie de numai 11 ani.

Seria marilor opere (primele – fapt semnificativ – bazate pe teme populare) în care pictorul va aglomera zeci de personaje - într-un tablou de format obişnuit, 1,20 x 1,65 m. – este inaugurată de *Mantia albastră* (Berlin), titlu dat de personajul central în albastru, purtătorul semnificaţiei tabloului: „Centru moral, centru cromatic, centru fizic al compoziţiei, Mantia albastră este emblema nebuniei lumii. O nebunie pe care pictorul nici nu o stigmatizează, nici nu o aprobă. Analistul moravurilor face un rece proces-verbal al acestora“ (45). Bruegel pune în scenă peste o sută de episoade moralizatoare, maxime, sentinţe, locuţiuni proverbiale, toate luate din sfera obiceiurilor, a limbii şi a literaturii populare flamande. Interpreţii acestora din tabloul lui Bruegel sunt mulţime de ţărani, meşteşugari, bărbaţi, femei, copii, animale domestice, mulţime angajată în zeci de scene variate, interesante, pitoreşti, amuzante, narate într-un ritm epic şi descriptiv antrenant.

*

*Carnavalul şi Postul mare*, următoarea capodoperă a seriei, atestă încă odată „simţul prezentului“ care îl domină pe artist; în acest caz, înfăţişând o altă faţă a vieţii cotidiene populare. Este una din primele picturi ale artistului caracterizată de o mare acumulare atât de detalii cât şi în bogăţie de colorit. Subiectul, luat dintr-o tradiţie flamandă, este un pretext pentru a prezenta aspectele colorate ale vieţii dintr-un sat. Figuri de toate tipurile, de toate vârstele, din toate zonele sociale, întreagă această antologie figurativă de o asemenea diversitate, este unificată de

Bruegel: „Vânători pe zăpadă“.

un colorit care transcende nenumăratele anecdote narate aici. „Inventarul este excepţional, inepuizabil, fără echivalent în arta întregii lumi“ (45). – Motivul major al acestui tablou derivă dintr-un *fabliau* medieval, care l-a inspirat şi pe Bosch – şi care face aluzie, probabil, la luptele religioase care însângerau epoca.

*Jocuri de copii* este singurul tablou pe care pictorul l-a lipsit de orice înţeles, căruia nu i-a atribuit nici o intenţie politică sau moralizatoare. Peste 200 de copii sunt prinşi în zeci de jocuri copilăreşti, cu o vervă de un dinamism infatigabil (şi cu atribute de atractivitate asemeni celor din tabloul anterior)[1]. Şi din sutele de copii, nu este unul a cărui atitudine să nu fie expresivă, savuroasă şi perfect adecvată acţiunii respective. – Ceea ce este de asemenea de notat aici, ca şi în următoarele tablouri, este capacitatea pictorului de a sesiza şi fixa mişcarea personajelor;

[1] „Pictorul foloseşte aici aceeaşi formulă compozitivă, dar sugestia spaţială este mai exaltată de un rafinat echilibru clarobscural cu culori vii, care cuprinde zone de umbră şi de lumină în contrast puternic“ (96).

iar imaginaţia lui inventivă este atât de bogată, încât din sutele sale de figuri nu găsim două surprinse într-o aceeaşi atitudine. „În comparaţie cu personajele sale, cele ale înaintaşilor săi – chiar şi cele ale lui Bosch – ne apar, cu toată pretinsa lor animaţie, slabe, monotone, rigide şi afectate" (56).

*

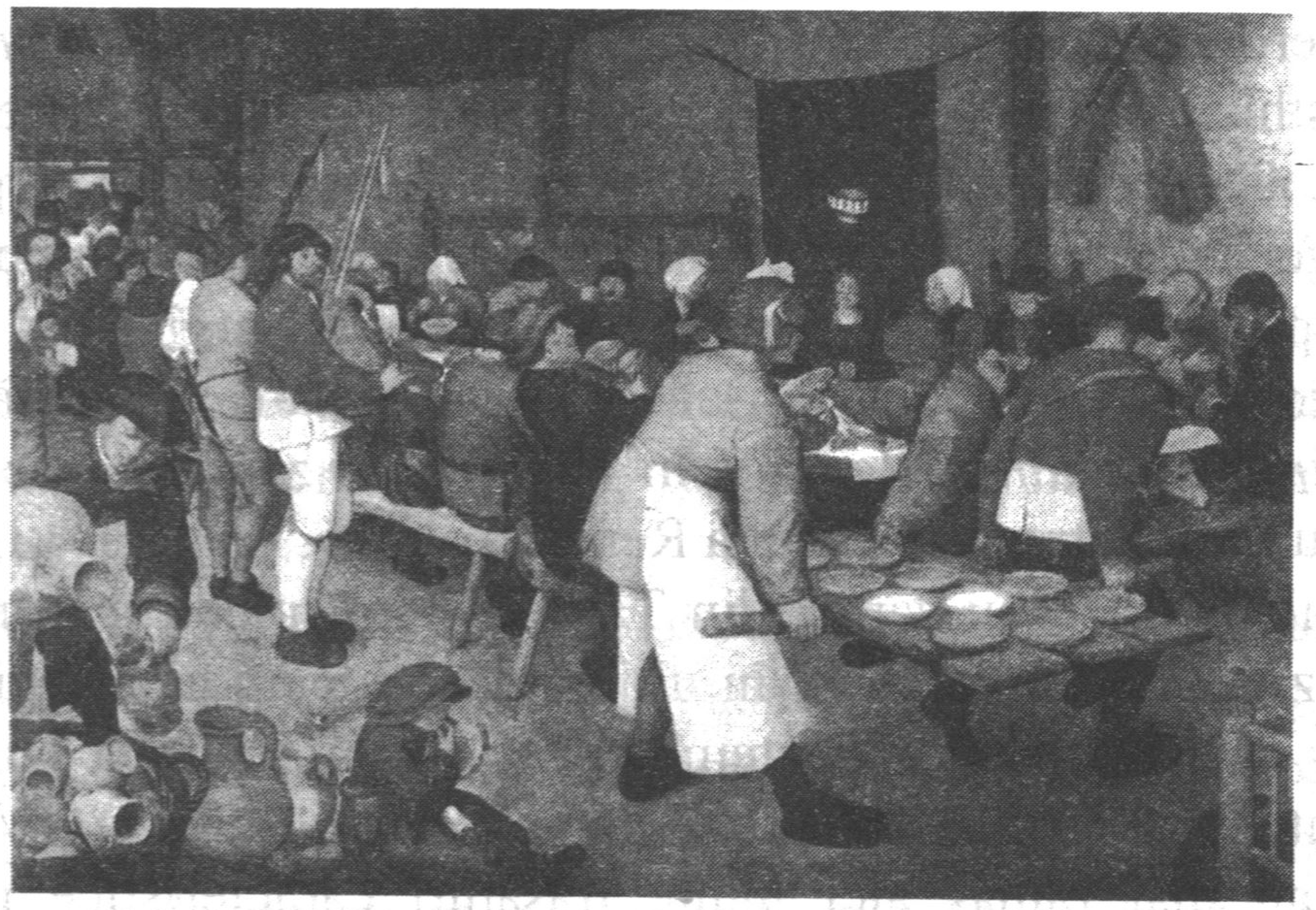
Fiind atât de strâns legat, prin structura sa psihologică şi morală, de viaţa cotidiană a satului Bruegel nu a putut rămâne impasibil la dramaticele evenimente care însângerau ţara – şi la care va face transparente aluzii în operele sale. Mişcările libertare populare, agitate şi de fanatismul sectelor protestante, s-au intensificat progresiv, atingând momentul culminant în 1564. Pentru a le reprima, Filip II îl trimite pe sadicul duce de Alba – şi represaliile se traduc în atrocităţi, arestări, torturi şi mii de execuţii capitale.

Aceste evenimente dramatice au găsit un viu ecou în sufletul artistului, care le-a tradus, aluziv, în următoarele opere.

Regimentele spaniole staţionate în Lombardia trec Alpii îndreptându-se spre Ţările de Jos; şi tabloul, care ia drept pretext o temă biblică şi titlul *Convertirea Sf. Pavel* (Kunsthist., Viena) face o aluzie directă la acest marş. – Peisajul este grandios. Nici o altă operă a lui Bruegel nu acumulează atâtea sugestii spaţiale: „Este cel mai bogat şi mai complet tablou al lui Bruegel" – exclamă cu entuziasm criticul Delevoy.

*Căderea îngerilor răzvrătiţi* (Muz. Bruxelles) – din nou un subiect biblic ca pretext – împrumută, ca procedee, morfologia şi fantasticul lui Bosch pentru a stigmatiza nebunia omenească reprezentată de sumbrul cortegiu al demonilor care îl asaltează într-una pe Sf. Mihail. Amintirea vechiului maestru este atât de prezentă încît, privit de la distanţă, tabloul parcă ar fi, într-adevăr, semnat de Hieronymus Bosch. – *Drumul pe dealul Calvarului* (Viena) narează pregătirea unei execuţii capitale. O mare





Bruegel: „Nuntă ţărănească".

mulţime de oameni simpli, bărbaţi, femei, copii chiar sunt păziţi şi brutalizaţi de soldaţii spanioli – şi un grandios cadru de peisaj asociază natura la această dramă a mulţimii care se îndreaptă spre locul Răstignirii.

Ororile ocupaţiei spaniole se înteţesc, tot mai atroce, – şi Bruegel pictează o altă capodoperă care-l defineşte din plin şi în care aduce din nou elemente bizare din lumea fantastică, de coşmar, a marelui înaintaş Bosch. Personajul central – punctul de gravitate al întregii compoziţii – al cărui nume dă şi titlul tabloului: *Dulle Griet* (în traducere: „Turbata de furie Margret" – Anvers), personifică rezistenţa populară contra opresorului. Figură apocaliptică, încarnând spiritul de violenţă, Griet îi pune spectatorului în faţă nebunia şi bestialitatea umană gata să se alieze şi cu forţele Infernului, evocate într-o viziune care prefigurează parcă *Guernica* lui Picasso[1].

[1] „*Margret nebuna* e un crâmpei de infern, demenţă şi sabat. Din jerbele incendiilor, din roşul violent al fondului, apar făpturi drăceşti, torturate, convulsive, se învălmăşesc gesturi de nebuni, se deslănţuie creaturi de halucinaţie, într-un tumult orb, fără ţintă, fără sfârşit (23).

Teroarea continuă în întreaga ţară – şi *Uciderea pruncilor* (Kunsthist., Viena) ne introduce în iadul represiunii ducelui de Alba. Tabloul biblicului *„Masacru al inocenţilor“* (pentru Bruegel, toate istoriile biblice sunt evenimente din timpul său) ia drept cadru un liniştit şi paşnic sat din Brabant, într-un peisaj de iarnă. (Albul zăpezii din acest tablou – care se repetă şi în *Numărătoarea din Betleem*, şi în *Vânători pe zăpadă*, este de un efect unic în întreaga pictură a Renaşterii)[1].

Bilanţul acestui carnaj din Ţările de Jos, pictorul îl încheie după zece ani, către 1568, în ultima capodoperă a acestui ciclu aluziv la evenimentele contemporane, alegoria sumbă ilustrând atotputernicia ineluctabilă a morţii: *Triumful morţii* (Viena). Deşi au mai rămas aici multe trăsături caracteristice primei perioade a creaţiei pictorului, tabloul poate fi considerat cel care anunţă faza ultimă a picturii lui Bruegel. „Masacre colective, suplicii şi spânzurători, fanfare de schelete şi căruţe pline de cranii, incendii şi naufragii, dărâmături fumegânde, lumini de apocalips: nimic nu scapă acţiunii unificatoare a celei mai uimitoare magii picturale“ (45). – Cunoscutul critic Ch. de Tolnay observa că această compoziţie se fonda simultan pe două tradiţii iconografice: concepţia italiană a *„Triumfului morţii“* şi tema nordică a *„Dansului macabru“*. Accentuată tragic imaginea şi ideea morţii, de armata de schelete care se grăbesc să-şi termine cât mai repede victimele, de planurile secunde ale tabloului, cu văile în flăcări, şi folosind limbajul plastic de coşmar al maestrului său Hieronymus Bosch, pictorul a realizat una din cele mai impresionante opere ale Renaşterii flamande[2].

[1] Una din cele 4 replici ale acestei opere se află în Muzeul Brukenthal din Sibiu. Una este la Hampton Court; a patra într-o colecţie particulară în Japonia.

[2] Spre sfârşitul vieţii Bruegel a mai realizat şi alte tablouri inspirate din realităţile crude ale timpului, dar temându-se că violenţa lor prea clar aluzivă i-ar pune în pericol familia, le-a distrus.



*

Bruegel este, substanţialmente, pictorul vieţii rurale, pictorul ţăranilor. În perioadele de senină evadare din obsesia tragicelor evenimente ale vremii el a creat opere care l-au şi consacrat în ochii posterităţii în această ipostază. De altminteri, creaţia sa nu se repartizează, tematic şi tehnic, în perioade succesive net distincte.

Ca om, Bruegel era un caracter integru, intransigent, plăcându-i să se amuze[1], dar conştient de valoarea lui şi ostil oricăror concesii sau compromisuri; refuzând profiturile pe care i le-ar fi putut aduce comenzile de tablouri religioase, de portrete sau de nuduri: nu se cunosc lucrări de aceste genuri care să i se poată atribui. „Bruegel a fost primul care a reuşit să elimine reminiscentele cucerniciei religioase, expresia şi gravitatea solemnă a figurilor şi a gesturilor. El a fost primul care a observat rânduiala treburilor zilnce, cu umor, dar fără să-şi bată joc sau să denatureze; şi mai ales, fără părtinire“ (56). Se pare că n-a lucrat decât pentru un cerc relativ restrâns de prieteni, de amatori, de colecţionari.

Un asemenea colecţionar, bancher, i-a comandat, pentru a-şi împodobi locuinţa, 6 tablouri cu tema *Anotimpurile*, în care pictorul arăta că percepe, cu o rară perspicacitate, spiritul, specificul, sufletul fiecărui anotimp. S-au păstrat 5 din această serie: *Întoarcerea turmelor, Zi întunecată, Secerişul, Strânsul*

[1] „Bruegel era un om foarte calm şi rezervat, vorbea puţin, dar ştia să fie vesel în societate. De fapt, sunt rare tablourile pe care le poţi privi fără să râzi, şi chiar cel care e grav şi serios nu te poate împiedica să zâmbeşti sau să pufneşti în râs... Bruegel mergea adeseori la ţară pentru a-i vedea pe ţărani şi a lua parte la bâlciurile şi la nunţile lor; îi plăcea să se îmbrace ca ţăran şi să le ducă daruri, ca şi cum ar fi făcut parte din rândurile sau din familia lor. Atunci îi plăcea să-şi observe gazdele în felul lor de a mânca, a bea, a danţa, de a se iubi, de a petrece; toate astea le-a pus în pictură cu multă iscusinţă şi veselie“ – relatează celebrul biograf contemporan Karel van Mander.

*fânului* şi *Vânători pe zăpadă*, – pe care unii critici o consideră capodopera sa supremă[1].

Ansamblul – „grandioasă simfonie pastorală" – cum a fost numită – şi, fără îndoială, culmea artei flamande din sec. XVI, operă care prezintă în gradul cel mai înalt spiritul Renaşterii, „este un fel de epopee clasică a vieţii rurale şi a ţăranului legat de ritmul anotimpurilor. Bruegel i-a citit pe Homer şi pe Hesiod" (59). Este un ansamblu pictural care ilustrează şi simbolizează nu doar imersiunea pasivă a omului în natură, ci şi nevoia pe care el o resimte de a făptui, a munci, a exista potrivit legilor pe care i le impune natura. De a construi, pentru sine, sau să lucreze, să trudească pentru alţii, – „rămânând un tip anonim, un pur simbol al efortului şi al acţiunii" (45). O afectuoasă descriere a trudei omului, adevăraţii protagonişti ai naraţiunii fiind forţa marilor cicluri ale naturii şi implacabila reîntoarcere a anotimpurilor sub care omul trăieşte.

*

Producţia artistică a lui Bruegel care se situiază între ultimii 3–4 ani ai vieţii pare că ar fi vrut să evoce afectuoasa seninătate a vieţii de familie într-o serie de tablouri inspirate de o nuntă dintr-un sat şi de petrecerile ţărăneşti: *Alai de nuntă, Dans ţărănesc, Ospăţ de nuntă*, ş.a., – o pasionată şi cordială celebrare a sănătăţii morale a lumii ţăranilor. – Intervine şi în acest ciclu de scene rurale nota caracteristică artei pictorului, –

[1] Fascinantă este într-adevăr frumuseţea peisajului, – peisaj mai amplu decât în oricare altă operă a pictorului. – Momentul trebuie reţinut: „Până la el, peisajul continua să aibă o importanţă secundară. În arta flamandă a secolului al XV-lea, oamenii sunt mari ca dimensiuni, iar peisajul e mic. Făptura umană este în primul plan. Bruegel răstoarnă relaţia. El dă peisajului ceea ce ia de la om. Reducând făptura omenească, pictorul dilată peisajul la dimensiuni gigantice. Găsim lărgime şi adâncime în peisajele lui" (56).



care dă mai multă importanţă elementelor secundare decât subiectului principal; ca atare, şi în acest ciclu „Bruegel se decide să pună accentul pe împrejurările care însoţesc un eveniment decât pe evenimentul însuşi. Pentru el e mai important să descrie un dans ţărănesc flamand decât nunta care este pretextul dansului" (59).

Ultima perioadă a creaţiei pictorului este marcată de umbrele melancoliei şi pesimismului, exprimate de trei dintre operele cele mai cunoscute, – toate trei create în 1568, ultimul an al vieţii. *Cerşetorii* (Louvre) simbol al degradării fizice şi al păcatelor săvârşite, compoziţie de o foarte puternică vigoare expresivă – prezentând trăsăturile veridice ale celei mai deplorabile decăderi fizice. Un la fel de tragic spectacol al mizeriei omeneşti îl prezintă *Parabola orbilor* (Mus. Muz. Napoli), dureroasă meditaţie asupra destinului: cinci orbi conduşi de o călăuză, orb ca şi ei, ameninţaţi să se prăvălească în prăpastie – asemenea oamenilor orbiţi de propriile patimi... – Prin ultima operă, *Mizantropul* (Napoli) pictorul îşi exprimă amara concluzie a întregii sale vieţi: un bătrân într-o mantie neagră lungă până la pământ – căruia un hoţ îi fură punga cu bani – meditează, spunându-şi în gând (cuvinte adăugate pe tablou): *„Pentru că lumea e atât de perfidă umblu eu îmbrăcat în doliu"*.

*

„Considerat până în 1890 ca un „maestru plin de haz"; până în 1923, ca un martor al rezistenţei flamande faţă de modelele artistice italiene, respingând nudul, portretul, tema religioasă, subiectul mitologic, istoric, grandios, arhitecturile Renaşterii, Bruegel a fost definit, în sfârşit, începând din 1930, în relaţiile sale cu umanismul. Nu fusese până atunci decât un fel de comediant brutal şi fanfaron; după care va fi considerat, dacă nu un filosof, măcar un literat, un gânditor" (59). – „N-a fost socotit un mare artist de contemporanii săi. Artei lui îi lipsea

stilul grandios, erudiţia romană, tot ce făcea din pictorul meşteşugar un artist, – noţiune care a apărut tocmai în acel timp. Pentru vechea generaţie, arta lui era lipsită de finisaj atent şi de tehnica verniului, – pe când generaţia tânără se întreba, probabil, de ce vizita lui în Italia n-a reuşit deloc să rafineze gustul artistului. Căci în timpul vieţii lui, arta sa a plăcut mai ales omului de rând; şi aceasta, mai mult prin conţinut decât prin formă" (56).

Marele său aport în arta flamandă a Renaşterii este „lumea lui Bruegel"[1]. Nu-l interesează să realizeze un studiu pătrunzător al persoanei umane; îl interesează mai mult aspectul fizic decât cel psihologic: *tipul*, mai mult decât individul. „Nu analizează deloc articulaţiile corpului şi musculatura; el redă forma globală, linia, care exprimă concis o masă, care sugerează o forţă". În timpul lui, ecourile artei italiene pătrunseseră deja şi în Ţările de Jos. „Lucrând în spiritul Renaşterii italiene, pictorii neerlandezi din secolul al XVI-lea porneau de la figura nudă. Veşmântul era aranjat pe suportul format de trup, dezvăluindu-l sau ascunzându-l, dar rămânând subordonat lui. La Bruegel nu găsim un asemenea dualism. Trupul şi haina, asociate întâmplător, sunt privite ca un singur tot" (56).

Bruegel este singurul (sau aproape) artist neerlandez a cărui operă nu însumează portrete; a refuzat sistematic să dea un portret, pentru că „nu era abil să sesizeze expresia unui zâmbet sau conţinutul psihologic al unei priviri". Figurile lui sunt în general îndesate, văzute de sus, în racursi, late, grosolane, dar întotdeauna agile, sprintene, iuţi în mişcări, contorsionate chiar în unele din capodopere. „Capacitatea lui de a sesiza şi de a reda mişcarea este evidentă, este frapantă; iar imaginaţia lui inventivă este atât de bogată încât printre o mie de figuri nu găsim

[1] „Bruegel a fost, rând pe rând şi adeseori în acelaşi timp, jovial şi tragic, realist şi extravagant în imaginaţie, fabulos, convulsiv, demonic, subtil, tortuos, dar păstrând totdeauna savoarea populară" (23).

Bruegel: „Parabola orbilor".

două cu aceeaşi atitudine". Bruegel nu se repetă niciodată. Presat de bogăţia copleşitoare a ideilor sale, artistul n-avea timp să finiseze detaliile. Trasează figurile cu o trăsătură de creion sau de peniţă, analitică, nervoasă. Totul îl împingea la grabă, şi maniera sa de ilustrator, şi permanenta sa dorinţă de a înfăţişa *ceva nou*". – În corelaţie necesară cu această aplicaţie este sobrietatea unei reprezentări. În privinţa aceasta, în desenele sau în picturile sale el este – s-ar putea spune – un pionier, prin îndrăzneala de a ignora amănuntele; între maeştrii flamanzi este primul care neglijează, omite, abandonează desenul tradiţional neerlandez, amănunţit, exhaustiv, cu o totală indiferenţă faţă de detaliu. Faptul esenţial îl constituie capacitatea artistului de a sesiza ansamblul. Formele sunt totdeauna ferm conturate. „Această soliditate a desenului se îmbină cu utilizarea primitivă şi pozitivă a tonurilor locale, dând tablourilor lui o robusteţe populară şi o notă de superficial arhaism" (56).

Un caracter ţărănesc, frust, plebeu are şi umorul pe care îl degajează pictura lui Bruegel: mai degrabă ponderat decât exploziv, ironizând dar nu ridiculizând în maniera rabelaisiană (cu excepţia, fireşte, a umorului fantastic şi grotesc din operele în care persistă influenţa lui Bosch). În schimb, este un umor

prin care se exprimă o satiră în spiritul lui Erasm. „Bruegel a introdus hohotul de râs al poporului în pictura timpurilor moderne; şi dacă a ştiut să se degajeze de o lungă tradiţie religioasă este pentru că a putut „să coboare din etern în prezent"; a ştiut *să trăiască* intens obiectivele oferite meditaţiei sale" (45)[1].

[1] Pieter Bruegel cel Bătrân a avut doi fii, şi ei pictori: Pieter Bruegel cel Tânăr („Bruegel al Infernului" – cum a fost numit pentru frecvenţa cu care a pictat scene oribile în tablouri de dimensiuni mici şi în gravuri pe cupru); şi Jan, zis „Bruegel al catifelelor", care a trăit 4 ani în Italia, a pictat numeroase peisaje de natură decorativă, dar în care nu lipseşte elementul realist. A fost şi un abil pictor de flori, la fel ca cei doi fii ai săi, Ambrosius şi Jan cel Tânăr; acesta din urmă, autor de tablouri cu subiecte sacre şi profane, în care continuă stilul părintelui său. – Din cei 7 fii ai lui Jan cel Tânăr, 5 au fost şi ei pictori; cel mai cunoscut dintre ei este Abraham, zis „Napoletanul", care, după un lung sejur la Roma, s-a transferat la Napoli, unde a contribuit la dezvoltarea genului de pictură de flori, – domeniu în care s-a dovedit a fi un pictor foarte valoros (96). Pieter cel Tânăr a copiat o parte din lucrările tatălui său cu o excepţională fidelitate, unele fiind atribuite părintelui său. Muzeul Brukenthal posedă un cu totul deosebit *Peisaj de iarnă cu capcană de păsări*. – Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti posedă patru lucrări de Pieter Bruegel cel Tânăr (*Primăvara, Vara, Toamna, Iarna*); iar de Jan Bruegel cel Bătrân (1586–1625), un *Vas cu flori*.

# ARTA RENAŞTERII ÎN GERMANIA

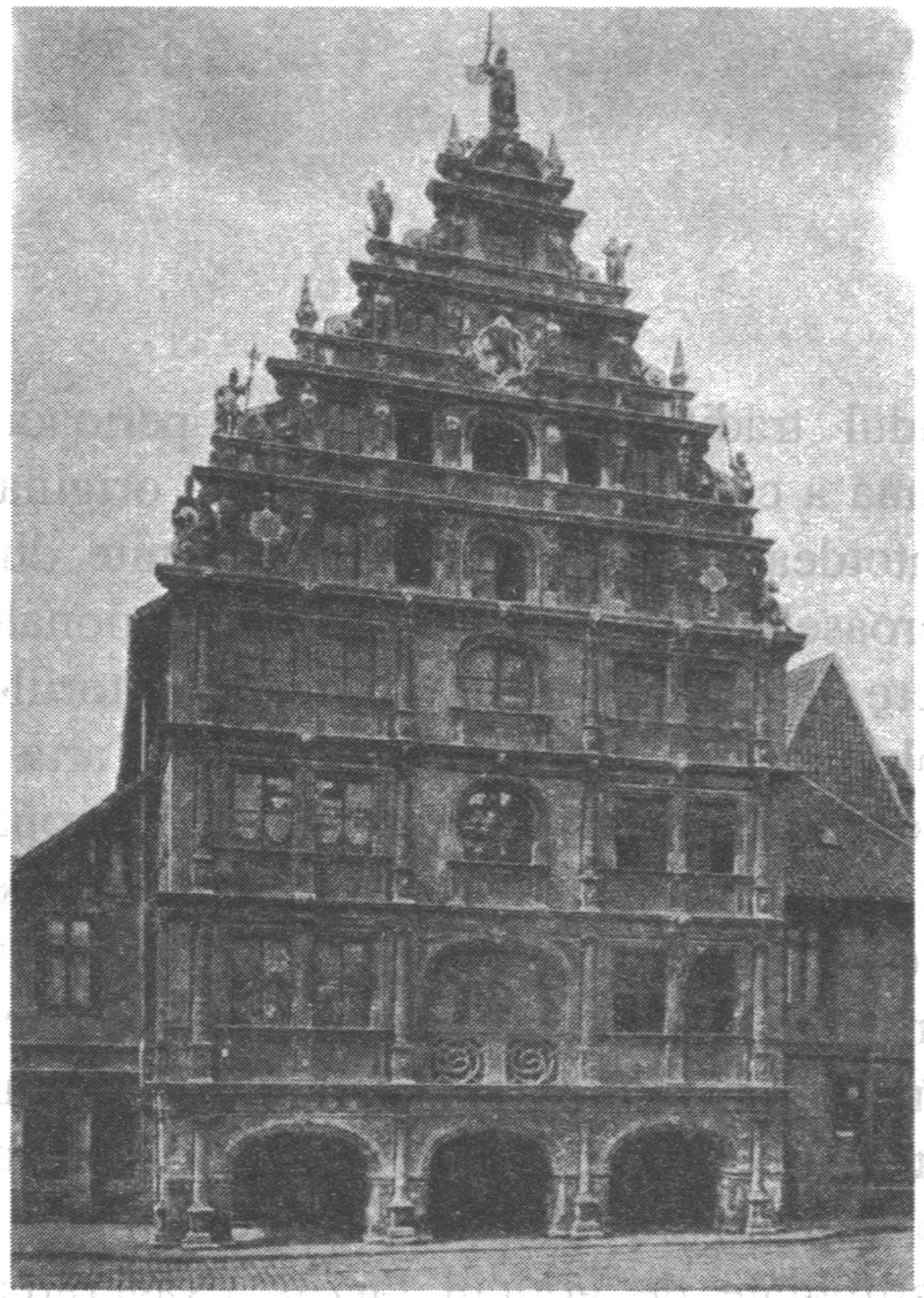
„Pe fondul tradițiilor culturale din perioada ottoniană[1], lumea germană a creat o artă de o marcată originalitate, care a reacționat întotdeauna la influențele provenite din Franța sau Italia. Numeroasele centre și școli artistice regionale, autonome, au luat naștere datorită divizării politice a teritoriilor germanice până în secolul al XIX-lea. – Pe de altă parte, arta germană și-a imprimat propriul caracter și altor țări din Europa Centrală și Orientală, care gravitau în orbita Imperiului German, – ca Boemia, Polonia, Ungaria“ (96).

Dar Germania a întâmpinat arta Renașterii cu o hotărâtă reticență[2]. În pofida multor concesii făcute noului spirit care cucerea întreagă Europa, secolul al XVI-lea nu aduce în Germania o ruptură cu tradițiile Evului Mediu. „Tendințele autohtone, stimulate de goticul târziu, exagerarea naturalistă, dinamismul plastic, setea ostentativă de expresivitate, sunt de

---

[1] Arta germană din epoca împăraților Otto I și Otto II (sec. X–XI), moștenitoare a artei carolingiene, având același caracter profund aulic; s-a exprimat printr-o căutare a monumentalității în arhitectură și în arta plastică; iar în pictură, printr-o dezvoltare excepțională a miniaturii.

[2] „Evul Mediu gotic rămânea încă viu acolo unde înflorise în mod deosebit, în Nordul Europei. În schimb Renașterea domnea fără împotrivire acolo unde Evul Mediu nu se afirmase niciodată, în special în Italia. Renașterea a pornit de aici, pentru a se răspândi peste tot unde Evul Mediu dominase; dar uneori rău asimilată, chiar profund denaturată, s-a întâmplat că ea nu constituia aici decât un placaj superficial. În felul acesta, Germania și Spania au trecut de la goticul final la baroc, fără o veritabilă ruptură de continuitate și fără ca Renașterea să se fi manifestat între aceste două epoci altfel decât prin aporturi episodice“ (74).



Palatul „Gewandhans“ din Brannschweig (1590–91).

altfel în completă antinomie cu idealismul, simţul echilibrului, gustul armoniei, elogiate de platonicienii Renaşterii. Pe de altă parte, mai ales în arhitectură, Germania va rămâne fidelă esteticii şi gândirii Evului Mediu... Umanismul nu ajunge aici la o senină conciliere a filosofiei antice cu misticismul creştin. După ce a favorizat afirmarea individualismului, până la urmă a contribuit la paralizarea, anchilozarea tradiţiei germanice într-o atitudine de rezistenţă faţă de cultura greco-latină, ale cărei idei nu vor fi niciodată cu adevărat asimilate“ (73).

*

Secolul al XV-lea în Germania este epoca ultimei faze a goticului numită *Spätgotic* („gotic târziu“) sau *Sondergotic* („gotic original“); o perioadă de căutări de noi drumuri, forme.



modalităţi artistice, corespunzând începuturilor Renaşterii italiene şi mai ales flamande. În arhitectură, noile propuneri spaţiale gotice venite din Franţa (Ile-de-France), au fost acceptate mai târziu în lumea germanică (sec. XIII), cu mai mult de un secol după primele lor formulări, tradiţia romanică opunând aici o puternică rezistenţă. Abia după 1350, se crează – în arhitectura religioasă, în care se exprimă acum o spaţialitate originală – un stil pur naţional şi care domină necontestat: *Hallenkirche*, „biserica hală“ (păstrându-şi caracterele exterioare gotice), cu trei nave de înălţime egală, planul aproape pătrat, transeptul eliminat, bolta în cruce şi nervuri aproape plate, dimensiuni aproape egale între înălţime şi lărgimea navei, arcade largi şi înalte, cu coloane svelte sau cu pilaştri octogonali şi capitelurile suprimate; spaţiul interior echilibrat, luminos, limitat, concentrat pe nava centrală: o concepţie apropiată de cea a Renaşterii. (Noul stil de „biserică hală“ va iradia în Danemarca şi Suedia, iar în est, până în Transilvania, Cracovia, Ţările Baltice; în Saxonia şi Turingia – până în sec. XVI). – „Acestor biserici de tip burghez apărute în marile oraşe, ordinele călugărilor franciscani şi domenicani le vor opune edificii sobre bazilicale, fără transept, acoperite cu boltă – dar uneori şi cu plafon plan – făcând astfel mai variată şi mai pitorească panorama oraşelor“ (14)[1].

În secolul al XVI-lea, o adevărată arhitectură religioasă de tip renascentist există numai în regiunile catolice, promovată fiind de Contrareformă; modelul cel mai semnificativ este *Michaelskirche* din München (construită între 1583–97), cu o singură navă şi capele laterale), după schema iezuită, exempli-

[1] De stilul Hallenkirche este legată – între 1350–1450 – activitatea familiei de arhitecţi şi sculptori al cărei mai important membru a fost Peter Parler (1330–99) şi a cărui activitate – la construcţia bisericilor din Köln, Regensburg şi Freiburg i. B., Ulm, Basel, Bratislava şi Viena – este excepţională; îndeosebi la Praga, unde Peter Parler a fost ajutat de cei trei fraţi şi cei patru fii ai săi. Sub împăratul Carol IV, Praga devine unul din cele mai importante centre ale goticului internaţional, în mare parte datorită şi lui Peter Parler.

Jörg Syrlin: „Ptolemeu", „sculptură în lemn.
Corul Domului din Ulm. Sec. XV.

ficată (mai târziu) *de Chiesa del Gesù*, din Roma (opera lui Vignola).

*

Arhitectura civilă a oraşelor germane (vechile castele gotice au dispărut aproape în totalitate) păstrează caracterul tipic medieval; doar câteva elemente ornamentale sunt împrumutate – în sec. XVI – din repertoriul contemporan italian, intrând într-o compoziţie dezordonată: un compromis între gotic şi noul gust renascentist. De o notabilă vivacitate este noua tematică: palatele municipale (din Münster, Brunswick, Aachen, Regensburg, Lübeck, etc., precum şi spitalele sau alte edificii publice exprimă prosperitatea economică a oraşelor). De asemenea,



castelele noii aristocraţii negustoreşti, ale Ordinului Teutonic, precum şi locuinţele, net diferenţiate, ale burghezilor bogaţi.

În unele cazuri – precum capela funerară (1509–18) a celebrei familii de mari negustori Fugger din Augsburg, născută din formele nobile şi calme ale Renaşterii italiene – noul stil este prezent, modest; dar palatele preferă în continuare elementele de decor gotice. Cel mai faimos palat renascentist din Germania este palatul rezidenţial din Heidelberg (construit, se pare, de un arhitect italian). În orice caz, influenţe evidente se reflectă în palatul rezidenţial din Landshut (1336–42), construit şi ornamentat de artişti veniţi tocmai din Mantova. Elemente ornamentale – „*grotesche*"[1] – provenind din monumente renascentiste din Roma, se regăsesc şi în alte palate (din München, Landshut, etc.).

Grünewald: „Bunavestire" (detaliu).

[1] „Gen de ornamentaţie de origine romană, provenind din ruinele vilelor (*grote* – „peşteri") antice, reintrodus în epoca Renaşterii, constând într-o decoraţie fantastică, pictată sau sculptată, alcătuită din motive geometrice, vegetale, animale şi personaje bizare, îmbinate cu arabescuri" (84).

Adam Kraft: „Autoportret“.

Interesul pentru arhitectura renascentistă italiană este mai sensibil în regiunile meridionale (Bavaria, Tirol, castelul Ambros, de lângă Innsbruck; în timp ce în nord domină Renaşterea flamandă (municipiile din Bremen, Danzig, ş.a.). De inspiraţie palladiană – şi totodată marcând culmea influenţei Renaşterii italiene – este palatul municipiului din Augsburg.

*

„Prima sculptură gotică germană – şi prin aceasta se înţelege fie aria de limbă germană, fie zonele dependente politic sau cultural – începe într-un dialog deschis cu catedralele franceze – Chartres, Paris, Reims, Soissons... Dar apare şi o căutare de soliditate plastică, ce se poate justifica numai printr-o ataşare de inclinaţiile romanice“ (14). Cele mai vechi exemple se pot



găsi în catedralele din Strassburg, Bamberg şi Naumburg (*Ekkehardt şi Uta*). În aceste statui este uşor de recunoscut şi cele două tendinţe ale sculpturii germane, care se vor împleti între ele până în secolul al XVI-lea: pe de o parte, o aderenţă scrupuloasă la adevăr; pe de alta, acea intensitate a expresiei care azi se obişnuieşte a fi numită „expresionism“.

„De subliniat este progresiva deplasare a atenţiei sculptorilor spre pictură (până la fuzionarea celor două arte) în marile tablouri de altar cu panouri laterale, din perioada goticului târziu, şi faptul că nu sunt puţini artiştii care se dedică şi picturii şi sculpturii, ca Hans Multscher, Michael Pacher, Veit Stoss sau Bernt Notke“ (14).

Burgkmair: „Împăratul Maximilian“ (gravură).

Cel mai mare arhitect şi sculptor din sec. XIV, activ la Praga – important centru al goticului internaţional – şi cel mai influent în câmpul artelor plastice a fost Peter Parler (1330–99). Autor a 21 de busturi-portrete ale împăratului Carol IV, membrilor familiei şi a unor curteni ai săi, autorul unor statui de sfinţi şi de morminte cu gisanţi[1]; lucrări caracterizate printr-un realism auster şi o remarcabilă evidenţă volumetrică. Din şcoala sa a luat fiinţă un stil orientat spre graţie şi eleganţă, aşa-numitul „stil delicat" (*Weicher Stil* – în care erau lucrate foarte numeroasele *Pietà* şi *Schönen Madonnen*), stil înfloritor până pe la mijlocul secolului al XV-lea, îndeosebi la Viena şi alte oraşe din Austria. – Influenţa stilului lui Peter Parler este evidentă în bisericile timpului din Cehia, precum şi în alte edificii din Freiburg, Augsburg, Bamberg, – perioada 1350–1450 în care a lucrat el şi familia sa primind denumirea onorifică *Parler Zeit*.

Trecerea de la *Weicher Stil* la realismul ultimelor forme, tendinţe şi manifestări gotice o reprezintă Hans Multscher (c. 1400–67), artist de o vastă cultură, fascinat de sculptura lui Claus Sluter şi de pictura lui Van Eyck, după cum atestă statuile lui Carol cel Mare, ale regilor Poloniei şi Boemiei (Municipiul din Ulm), două *Madone cu Pruncul*, un *Ecce Homo* în catedrala oraşului, câteva lespezi funerare, şi capodopera sa: altarul bisericii parohiale din Vipieno (lângă Bolzano), cu *scene din Viaţa Fecioarei* şi *Patimile lui Hristos*[2].

Din opera lui Multscher derivă spiritualitatea şi vigoarea portretistică, foarte umană, a figurilor sculptate în lemn şi necolorate, semibusturi, ale lui Jörg Syrlin („cel Bătrân") – lucrări dintre cele mai remarcabile în acest gen din Germania.

[1] *Gisant* – efigie funerară, orizontală, executată în relief înalt, reprezentându-l, culcat, pe defunctul din respectivul mormânt.

[2] În 1427 s-a stabilit la Ulm, „unde s-a afirmat ca cel mai mare sculptor al şcolii suabe, prin vigurosul realism şi o solidă definire a volumelor sculpturii sale, în care dragostea pentru detaliu se uneşte cu efectele de masă şi dinamismul dramatic" (96).

Veit Stoss: „Apostolul Ioan".

În acest timp, la München, Erasmus Grasser sculptează (în 1480), în lemn policromat, faimoşii săi *Dansatori mauri*, din salonul Palatului Municipal, de o extraordinară forţă de expresie, surprinşi în atitudini parodice şi caricaturale. – La Nürnberg lucrează Adam Kraft (1455–1508, – cel care şi-a lăsat binecunoscutul autoportret, în genunchi, de la picioarele amvonului din Nürnberg, *Lorenzkirche*), unul din cei mai importanţi sculptori germani ai goticului târziu. Tripticul din biserica S. Sebald, de o viguroasă intensitate a expresiei, este o operă de evidentă influenţă flamandă; de asemenea *Tabernacolul*, în marmură, din *Lorenzkierche*. – La Lübeck îşi are atelierul sculptural şi pictorul Bernt Notke (activ între 1467–1509) care a lucrat şi la Tallin şi Stockholm. Este cel mai vechi artist german care a obţinut statutul de *Freimeister* – dispensa de obligaţii corporatiste, – autorul giganticelor figuri sculptate în lemn ale crucii triumfale, al altarului principal din Aarhus (Danemarca) şi al statuii *Sf. George şi balaurul*, compoziţii de un viguros realism dramatic. Notke este personalitatea eminentă a goticului târziu din Germania Septentrională.

Anton Pilgram (c. 1460 – c. 1515) şi-a executat capodopera în catedrala Sf. Ştefan din Viena, – un fastuos amvon în stilul goticului târziu cu o bogată ornamentaţie plastică, în care şi-a inserat şi două expresive autoportrete, precum şi remarcabilele busturi ale unor Părinţi ai Bisericii. – Remarcabilă personalitate este Jörg Syrlin (c. 1425–1491), care – între 1469–74 – a executat sculpturile în lemn ale stranei, corului catedralei din Ulm, – o galerie de Profeţi, Sibile, Filosofi ai Antichităţii, intens caracterizaţi din punct de vedere fizionomic şi psihologic. Din aceste excepţionale busturi s-au inspirat cei mai renumiţi maeştri de la sfârşitul secolului al XV-lea.

*

La Nürnberg activează şi renumita familie Vischer, care a dat artei renascentiste germane cinci sculptori şi turnători în bronz. Cel mai înzestrat, Peter Vischer („cel Bătrân", 1460–1529) este personalitatea a cărui cultură artistică a fost puternic influenţată de operele Renaşterii italiene pe care, fără să fi vizitat vreodată Italia, le-a cunoscut prin intermediul stampelor, gravurilor, desenelor şi medaliilor, difuzate în Germania[1]. A lucrat în diferite oraşe din Saxonia (statui de apostoli pentru sarcofagul episcopului Ernest de Saxonia, în domul din Magdeburg) şi din Polonia. – În 1488 a primit sarcina de a executa (împreună cu cei trei fii ai săi) mormântul în bronz al S. Sebald din biserica omonimă din Nürnberg, una din lucrările de turnătorie mai importante din câte s-au realizat în Germania. Ca desen, mormântul este pe deplin gotic; dar figurile *Apostolilor* exprimă atitudini calme, echilibrate, – fapt explicat prin cunoaşterea, fie şi indirectă, a artei renascentiste italiene.

Celălalt mare complex sculptural german al secolului al XVI-lea este faimosul monument funerar pe care împăratul Maxi-

[1] „Caractere mai franc renascentiste, cu trăsături clasicizante şi predilecţie pentru subiecte mitologice prezintă, la Nürnberg, Peter Vischer cel Tânăr" - 1487–1517 (110).

Holbein: „Henric VIII".

milian I a dorit să i se ridice, în capela Curţii sale din Innsbruck; un complex de şase mari statui în bronz, de circa 2 m. înălţime fiecare, ale strămoşilor săi – reali şi legendari, – precum şi peste 70 de statui şi busturi de sfinţi, împăraţi romani şi suverani medievali şi moderni, la care au lucrat, timp de aproape un secol, cei mai mari artişti germani ai epocii. Peter Vischer a sculptat (după desenele lui Dürer) şi a turnat în bronz două din cele şase statui în mărime mai înaltă decât naturală, – a lui *Teodoric* şi a *Regelui Arthur*; aceasta din urmă, concepută ca imagine a unui paladin medieval. Sunt cele mai vechi realizări de sculptură în ronde-bosse din Germania (1).

*

În secolul al XVI-lea sculptorii continuă să se modeleze după pictori (ei înşişi exersându-se, cu succes, şi ca pictori), –

fără să ajungă însă la nivelul unor Dürer sau Holbein, – cu excepția, eventual, a lui Veit Stoss (c. 1447–1533) şi Tilman Riemenschneider (c. 1460–1531), care au activat, trei decenii, şi în noul secol. Fie ca sculptori, fie ca pictori, aceştia s-au angajat în executarea acelor grandioase altare – sculptate şi pictate – numite *Schitzaltars* – cu figuri sculptate în lemn policromat. Capodoperele lor – altarele din Marienkirche (Cracovia), al lui Veit Stoss, respectiv din Jakobskirche (Rottenburg ob der Tauber) al lui Tilman Riemenschneider, sunt opere excepționale, dintre cele mai originale din întreaga artă germană.

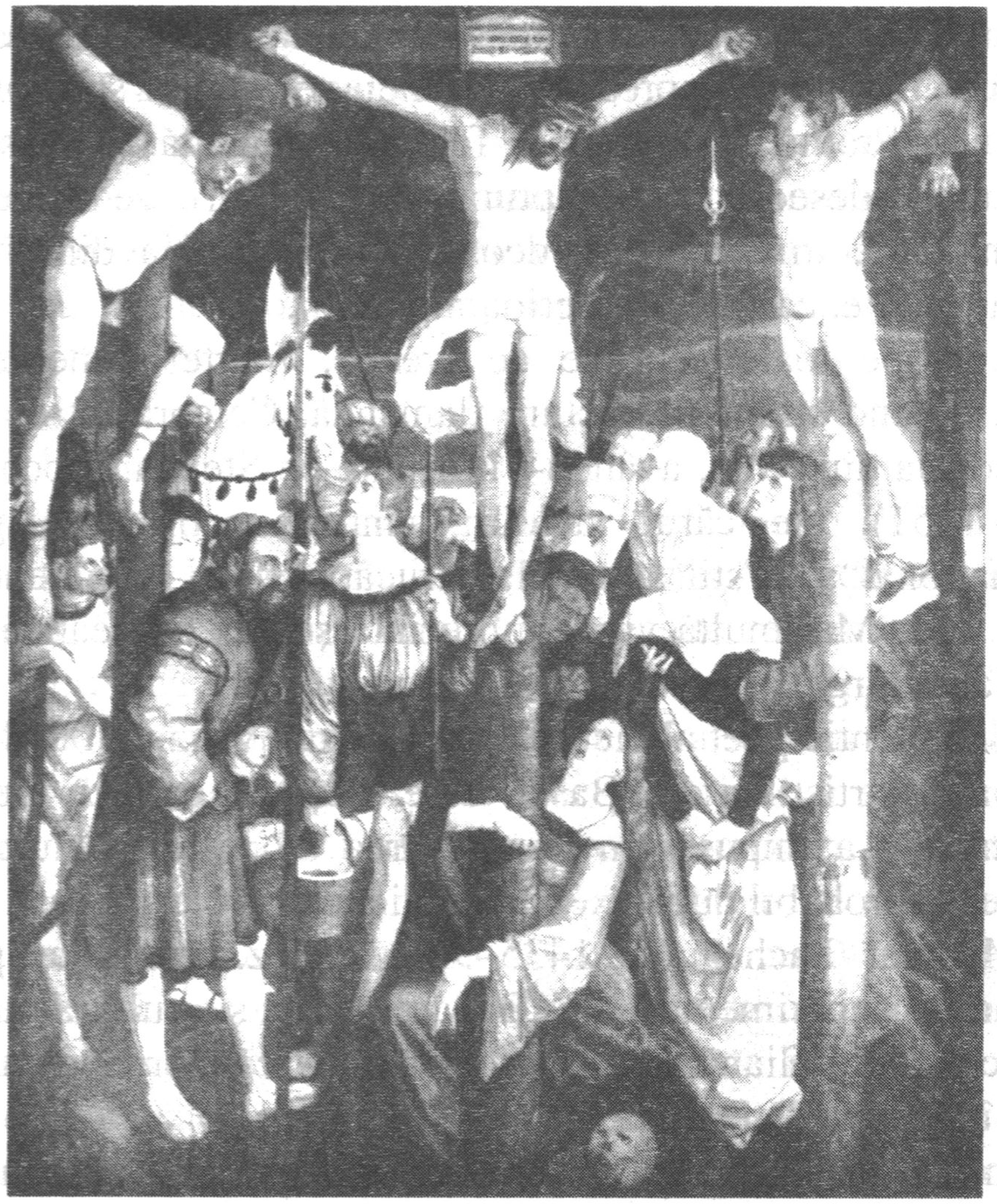
Michael Pacher: „Sf. Grigorie".

Spre sfârşitul secolului al XVI-lea, însă, activitatea artiştilor germani în câmpul sculpturii a slăbit cantitativ; iar calitativ, a scăzut până la nivelul producției artizanale.

*

În secolul al XIII-lea pictura din aria germanică este, substanțialmente, legată încă de precedente romanice şi bizantine; numai în ultimele decenii ale secolului se poate urmări o linie continuă şi coerentă de dezvoltare a noului limbaj, gotic. În secolul al XIV-lea, Köln şi Viena au fost centrele cele mai importante, în materie de pictură; al treilea centru, înfloritor în secolul al XV-lea, în timpul domniei împăratului Carol IV, a fost Praga. În afară de cele franceze şi germane, izvoarele





Hans Baldung Grien: „Hristos pe cruce".

picturii boeme au fost mai ales italiene, în special Simone Martini, care în acest timp activa la Avignon, oraş cu care Curtea imperială era în cele mai bune raporturi politice şi economice. (Influențe ale marii picturi boeme se pot depista şi la Salzburg şi Nürnberg, în Bavaria, în Tirol şi în aria Ordinului Teutonic).

În prima jumătate a sec. XV, cei doi poli ai picturii germane sunt naturalismul flamand şi grațioasa lume a basmului şi culorilor goticului internațional. De-alungul întregului secol sculptorii-pictori de altare, ca Hans Multscher, Veit Stoss sau Bernt Notke, deşi s-au apropiat de realismul sculpturii şi picturii

flamande, au cedat totuşi tentaţiei, înclinaţiei locale spre „prea adevărat şi prea expresiv", lăsându-se atraşi spre un stil artizanal. Producţia artizanală foarte abundentă este asociată, cele mai adeseori cu sculptura, în retabluri de dimensiuni impunătoare, în care, spre deosebire de situaţia din Flandra, sculptura este, calitativ, superioară picturii.

Aproape toate centrele de creaţie, foarte numeroase de altfel, depind strâns de pictura flamandă. Celebră între acestea este şcoala din Köln, avându-l în frunte pe Stephan Lochner (c. 1410–1451), ale cărui tablouri sunt în acord cu „goticul internaţional"; un stil agreabil, întrucâtva de o sentimentalitate puţin fadă. Mai multă vigoare prezintă şcoala hanseatică şi cea din Naumburg.

Un autentic poet al picturii este Konrad Witz (1400–47), din corporaţia artiştilor din Basel, care, deşi de cultură prevalent flamandă, s-a impus prin preocuparea de justeţe a luminii şi umbrei, – probabil după exemple italiene.

Michael Pacher (c. 1435–98), tirolez, cunoaşte pictura flamandă experimentată în Bavaria, dar şi cultura artistică renascentistă italiană, în urma celor două călătorii pe care le-a făcut îndeosebi la Padova.

Încă de la începutul secolului Germania şi-a adus una din cele mai preţioase contribuţii, neegalate de alte ţări, la istoria artei Renaşterii cu xilografia, practicată la început de meşteri anonimi. Către 1470 îşi începe activitatea în oraşul Colmar cel dintâi gravor (care a practicat şi pictura) al cărui nume ne este cunoscut: Martin Schongauer (m. 1491). – Peste mai puţin de două decenii îi va urma şi Albrecht Dürer, – căruia, în pictură, i se vor alătura Mathias Grünewald şi Hans Holbein cel Tânăr; triada de aur a picturii germane. – Într-o jumătate de secol (perioadă numită în istoria artei *Dürer Zeit*), între 1495–1545 se vor afirma în aria Imperiului şi Lucas Cranach cel Bătrân, Hans Burgkmair, Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien şi Hans Holbein cel Tânăr: o perioadă artistică excepţională cum nu se mai întâlnea în alte ţări decât în Italia. – „Au fost atraşi numaidecât de nivelul acestei picturi mulţi artişti italieni, dintre cei mai sensibili şi mai neliniştiţi, care în acea lume agitată şi vizionară, în acele forme neregulate şi ondulate, în tensiunea linearistă a stampelor nordice – şi în mod deosebit în acele foarte celebre ale lui Dürer – puteau găsi un stimulent pentru a trece „dincolo" de clasicism. Este vorba, evident, de manieriştii toscani ca Pontorno, sau de septentrionali ca Lotto sau Pordenone" (14).



*

În stilul şcolii „din regiunea Dunării" (*Donau Stil*)[1] – a cărei personalitate de cel mai înalt prestigiu este Albrecht Altdorfer (c. 1480–1538) – întâlnim unul din aspectele cele mai tipice ale picturii germane meridionale a secolului al XVI-lea. Caracteristica cea mai pronunţată, mai evidentă a stilului „danubian" este dată de capacitatea respectivilor pictori de a surprinde şi exprima, într-un mod cu totul pasionat şi modern, raporturile omului cu forţele naturii, interesul deosebit de viu pentru arhitectura fantastică a peisajului. Această aderenţă la aspectele naturale ale lucrurilor, pictorii *Şcolii danubiene* au însoţit-o cu o imaginaţie fervidă şi o extraordinară acuitate în obţinerea de efecte de fantezie, cele mai libere, mai nestăpânite. Aceasta explică de ce din opera acestor pictori s-au inspirat pictori ai Renaşterii târzii, ca Tintoretto şi Beccafumi (96). – Din atelierul lui Dürer provine alsacianul Hans Baldung Grien (c. 1485–1545). De la maestrul său derivă în special interesul pentru nudul dominat de o vitalitate demoniacă şi misterioasă.

Este ciudat că Mathias Grünewald, unul din „cei trei mari" ai picturii germane, nu a manifestat nici un interes faţă de noutăţile Renaşterii italiene, spre deosebire de Pacher şi Dürer. În schimb pictorul şi sculptorul cel mai prestigios din Augsburg,

[1] „Termenul nu trebuie înţeles în sens rigid teritorial, întrucât această şcoală, deşi avea centrele de iradiere în oraşele Regensburg, Passau şi Salzburg, s-a răspândit din Bavaria până la Viena, cu profunde rezonanţe şi în Germania Centrală şi Septentrională; precum şi în afara teritoriul german: în Italia Septentrională" (96).

Hans Burgkmair (1473–1534), călătoreşte în Italia, până la Roma; el i-a orientat atenţia şi interesul pentru arta italiană a timpului şi lui Hans Holbein cel Tânăr (1498–1543), ultimul mare pictor din *Dürer Zeit*.

*

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea – şi în continuare – pictura germană îşi însuşeşte gustul pentru curentul manierismului, devenit, la această dată, internaţional. În ultimul deceniu al veacului se constituie, pe lângă curtea imperială din Praga, un grup de pictori în cap cu flamandul Bartholomeus Spranger (1546–1611)[1], – cu toţii având o bună cultură artistică italiană.

Anton Pilgram: „Autoportret".

[1] Manierismul lui Spranger a ilustrat ultima fază a picturii renascentiste germane. „Dar cel mai mare maestru al şcolii müncheneze – şi al întregului manierism german – a fost **Adam Elsheimer** (1578–1610), căruia îi revine meritul de a fi reelaborat doctrina, concluziile, principiile, normele, învămintele, concluziile lui Caravaggio, Caracci şi Tintoretto, studiaţi de el în Italia, şi de a fi fost singurul german al vremii capabil de a se insera în dezvoltarea artistică europeană" (96).



„Spranger a operat pe firul celei mai istovite delicateţi ale eleganţei şi sofisticării ei, al rafinatei senzualităţi proprie manierismului – mai ales în ultima sa fază, în anii când, la Roma, „manierei" i se opuneau Annibale Caracci şi Caravaggio, oferind cu totul alte alternative drumului picturii europene din secolul al XVII-lea" (14).

Schonganer: „Drumul Calvarului".

# SCULPTURA

## Veit Stoss

Despre sculptorul, gravorul şi pictorul Veit Stoss – unul din cei mai mari şi reprezsentativi artişti germani ai ultimei maniere gotice – nu avem date biografice anterioare anului 1477, când a renunţat la cetăţenia oraşului Nürnberg (unde s-a născut între 1438–1447 şi a decedat în 1533) şi s-a transferat la Cracovia. (În Polonia este cunoscut cu numele Wit Stwosz). Celebritatea, în domeniul întregii sculpturi europene în lemn, i-a asigurat-o faimosul, imensul altar în lemn pictat din biserica Sf. Maria din Cracovia, de peste 13 m. înălţime, şi cu personaje având, în medie, 2 ½ m. înălţime.

În partea cealaltă a bisericii, a altarului, un grup de 10 gigantice statui în *ronde-bosse* reprezintă în partea centrală *Moartea şi Înălţarea Maicii Domnului*; pe panourile laterale externe fixe şi pe cele interne mobile apar 12 basoreliefuri cu scene din *Viaţa lui Iisus* şi a *Fecioarei*; pe coronamentul altarului este reprezentată *Încoronarea Fecioarei*. – „Pe lângă complexitatea acestui poem iconografic, opera este cu totul remarcabilă prin calităţile artistice intrinseci. Pur gotic ca structură, în linearismul său nervos, în turmentata modelare şi în expresia patetică a unor capete, altarul rămâne monumental şi solemn cu figurile sale în mărime naturală, cu toată exasperata căutare a detaliului realist" (96). – Pentru acest exasperat expresionism, capodopera lui Veit Stoss este considerată „una din cele mai mari mărturii ale crizei civilizaţiei gotice în aria germanică" (58). – În timpul şederii la Cracovia artistul a mai executat şi mormintele regelui Cazimir IV Jagelo, a doi episcopi şi basorelieful în piatră *Hristos şi Apostolii*.

*

Reîntors la Nürnberg (1495), maniera artistului suferă o trans-

Veit Stoss: „Naşterea Domnului" (detaliu).

formare radicală: „Abandonează impulsurile lirice sau dramatice şi caută să creeze compoziţii mai calme şi mai ordonate; extinde suprafaţa corpurilor – care înainte fuseseră contractate, – eternizează forţa pasională a figurii personajelor, nu exclude reminiscenţe arheologice" (58). – Ca exemple ale acestui stil (p. 105) pot fi amintite basoreliefurile şi grupurile. *Cina cea de taină, Hristos pe Muntele Măslinilor, Bunavestire* (biserica S. Lorenzo), *Adoraţia Păstorilor* (domul din Bamberg), *Arhangelul Rafael* (Nürnberg).

Condamnat din motive obscure, s-a refugiat la Münnerstadt (unde a executat singura sa operă de pictură cunoscută: panourile laterale ale tripticului din biserica parohială a oraşului, – partea de scultptură fiind executată de Tilman Riemenschneider). Graţiat după 2 ani şi reîntors la Nürnberg a executat 4 basoreliefuri – din cele 8 care îi fuseseră comandate pentru domul din Bamberg; iar pentru negustorul florentin Rafaele Torrigiani, 2 statui în lemn policrom. Au mai rămas de la Veit Stoss şi 10 gravuri, „executate cu un stil fin şi nervos, analog celui din opera sa sculptorică din prima manieră" (96).

# Tilman Riemenschneider

Realismul flamando-burgund, inspiratorul principal al picturii germane din secolul al XV-lea, va influenţa tocmai prin intermediul acesteia şi sculptura (agentul direct şi reprezentativ fiind Gerhaert van Leyden). De altfel, mulţi pictori erau în acelaşi timp şi sculptori dintre cei mai mari (Hans Multscher, Veit Stoss, Tilman Riemenschneider) – şi ca atare se implicau, fie ca pictori, fie ca sculptori, în acele grandioase altare sculptate şi pictate (*Schnitzaltars*) compuse dintr-o casă-cutie, dulap-ladă, cu figuri sculptate în lemn şi adeseori policromate, închise cu uşi-panouri pictate pe ambele feţe. În interior, „figurile, reprezentările complexe, se supuneau unui precis şi vast program teologic, precum, într-o vreme, catedralele. Legăturile cu tradiţia sunt încă, şi acum, evidente. Veit Stoss, de pildă, se impune printr-o acută calificare patetică a personajelor şi printr-o definire obsesivă a planurilor plastice contorsionate ale faldurilor, care ar vrea să exprime intensul, pateticul dramatism" (14).

Capodoperele lui Tilman şi Veit Stoss, sculptură în lemn policromată, sunt printre cele mai originale produse ale artei germane, – de o originalitate comparabilă cu cea pe care în arhitectură o reprezintă *Hallenkirchen*. – Genul va continua cu succes până către jumătatea secolului al XVI-lea.

*

Tilman Riemenschneider s-a născut la Würzburg (c. 1460–1531), în Franconia – regiunea cea mai vitală din Germania sub raportul activităţii artistice, – oraş în care a trăit toată viaţa, îndeplinind şi feluite sarcini publice. În timpul războiului ţărănesc german (1525) sculptorul, care tocmai îşi încheiase funcţia de primar – *Burgmeister* – a luat atitudine contra episcopului şi

Tilman Riemenschneider: „Fecioara cu Pruncul".

principilor, fapt pentru care a fost torturat. După această tragică experienţă – avea 65 de ani (şi va mai trăi 6) – n-a mai lucrat.

Spre deosebire de alte oraşe germane prospere şi cu mulţi comanditari de opere de artă, Würzburg era un orăşel de provincie, fără o activitate comercială intensă şi fără o burghezie înstărită; un oraş în care numai curia episcopală şi municipalitatea stimulau activitatea atelierelor de artă. Această situaţie explică faptul că întreaga producţie artistică a lui Tilman este o producţie cu caracter sacru, – „în care mişcarea agitată a figurilor este sporită prin liniile frânte ale faldurilor veşmintelor" (1). Madone, Crucifixe, imagini de Sfinţi şi de Apostoli; multe lespezi funerare în relief, câteva altare, sunt lucrările căruia i s-a dedicat sculptorul, folosind aproape exclusiv numai lemnul, – ca mai toţi sculptorii germani ai timpului.

În operele de tinereţe artistul manifestă un gust pentru deformaţia expresionistă, cu imagini atât de aderente la moşte-

nirea gotică şi la spiritul german. Dar după 1500, în lucrările de deplina maturitate, Riemenschneider se eliberează de formele gotice pentru a ajunge la o stare de calm, de linişte interioară, de armonie şi de sensibilitate intimă profundă. „Deşi se foloseşte aproape exclusiv de lemn, artistul a eliminat acum policromia, mulţumindu-se doar cu câteva pete de culoare; şi chiar această renunţare la forma, la impostaţia cromatică dă un mai mare relief, fineţe, formelor plastice şi delicatei modelări a suprafeţelor" (96).

Principalele sale opere sunt câteva sculpturi în piatră, – monumente funerare ale unor episcopi în domul din Würzburg, mormântul împăratului Heinrich II şi al soţiei sale (în domul din Bamberg) statuile lui Adam şi Evei (Würzburg).

Dar capodoperele maestrului sunt altarele sculptate în lemn, piatră şi alabastru, în care renunţă la policromie, lasă luminii toate posibilităţile de a se reflecta pe materia sculpturii. Astfel: *Altarul Magdalenei* (1490–92, Berlin), cel din Creglingen (1503). Şi – capodopera sa: *Cina cea de taină* (biserica Sankt-Jacob, din Rothenburg-ob-der-Tauber: poate cel mai frumos, sugestiv, autentic, bine conservat burg medieval din Germania, – din apropiere de Regensburg). Aici – şi în întreaga operă de sculptură a lui Tilman, una din realizările cele mai înalte ale limbajului gotic-târziu german – „definirea spaţială este dată de reflexele luminii şi de inciziile profunde şi întrerupte. Figurile sunt caracterizate de trăsături melancolice de o pasivitate şi tristeţe, expresie a unei spiritualităţi medievale care anunţă anxietăţile Reformei" (58).

# PICTURA ŞI GRAVURA

## Lochner

Considerat cel mai mare pictor din Köln de la mijlocul secolului al XV-lea, Stefan Lochner (c. 1410–52) este una din personalităţile cele mai mari ale picturii germane din toate timpurile (96).

Se cunosc foarte puţine date despre viaţa şi opera sa; lucrările lui nu sunt nici semnate nici datate, dar în parte au fost identificate (şi situate în timp) mai ales în urma unei indicaţii a lui Dürer privind altarul principal al domului din Köln – şi, concret, datorită analizelor stilistice respective. – Din această examinare critică s-a putut stabili că pictorul s-ar fi format în

Lochner: „Fecioara între trandafiri".

Țările de Jos, unde ar fi cunoscut pictura lui Robert Campin („Maestrul din Flémale"), iar la Gand ar fi putut admira îndelung *Mielul Mistic* al lui Van Eyck. (În schimb, în pictura sa, ecouri din arta italiană nu se percep deloc).

În pictura lui Lochner, „în interiorul unei tehnici încă medievale (fundaluri de aur, decorații asemănătoare pietrelor prețioase, culori vii) își au însă originea și inovațiile flamande în tratarea realistă a detaliilor. Dar raporturile spațiale, linearismul delicat al figurilor, frumusețea ornamentațiilor florale, fac din pictura sa una din ultimele și cele mai delicate documente ale goticului târziu german" (58). – Dar în această operă se remarcă și o progresivă detașare de decorativismul rafinat al goticului din *Sf. Ieronim în chilia sa, Adorația Magilor* (domul din Köln), *Fecioara între trandafiri* (Muz. Wallraf). Pe lângă cele două *Înfățișări la Templu* (Paris și Darmstadt) o operă principală este *Judecata de Apoi* (poliptic azi dezmembrat – la Köln, Frankfurt, München) – în panoul central Paradisul și Infernul, la dreapta și la stânga lui Hristos tronând în înălțimi pe un curcubeu, iar la picioarele lui, Fecioara și Ioan Botezătorul. „Apar aici, amestecate cu elemente tradiționale în sens abstract, un nou simț al realității anatomice și manifestarea unei imaginații monstruoase în prezentarea unei omeniri decăzute, conform repertoriului medieval" (135).

Mai unitare și mai realizate sunt *Altarul Sfinților Patroni* (domul din Köln), în panoul central cu *Adorația Magilor* (între sfinții Gedeon și Ursula), iar pe panourile laterale, *Bunavestire*. „Concepută ca o solemnă reprezentare sacră, *Adorația Magilor* revelează o capacitate clară de a compune scena după o sigură plasare, impostație spațială, și făcută mai evidentă de prețioasele acorduri cromatice care culminează cu strălucitoarea gamă muzicală a figurii centrale, a Fecioarei pe tron" (96). – Altă capodoperă, binecunoscuta *Fecioară între trandafiri*, este o reevocare de o supremă puritate a unui subiect sacru în care partea cea mai vie a tradiției pictorice gotice apare reînnoită de o nouă sensibilitate, mai modernă și mai umană.

În arta rafinată și sentimentală a lui Stefan Lochner găsim



un colorit delicat de sclipitor, volume mângâiate de umbre ușoare, figuri elegante și surâzătoare. „Florile *Fecioarelor din grădină*, atât de iubite de pictorii goticului internațional, își mai răspândesc încă parfumurile. Se simte prezența unei umanități gingașe, blânde și puțin copilărească. Culoarea vie a miniaturilor gotice, originalitatea burgundă, plasticitatea suplă lombardă, rafinament tehnic flamand: toate acestea se găsesc conciliindu-se de minune în opera lui Lochner" (135)[1]. În felul acesta, „pictorul se situiază de-asupra majorității contemporanilor săi și se face interpretul curentelor mistice cele mai semnificative ale Evului Mediu târziu german" (96).

Lochner: „Închinarea Magilor" (detaliu).

[1] „Lochner extinde în compoziții grandioase ritmul gotic al liniei și rămâne suspendat – cam ca Angelico – între Ev Mediu și modern, gotic și Renaștere, într-un echilibru care se susține pe firul cordialei sincerități a artistului" (110).

# Witz

Incertă este data naşterii (c. 1400–10) şi cea a morţii (c. 1444–46) pictorului Konrad Witz, unul din cei mai însemnaţi artişti care l-au precedat pe Dürer şi Renaşterea propriu-zisă germană. Lipsesc şi datele privind formaţia sa artistică; dar analiza stilistică a operelor îl arată ca un pictor care se mişcă cu marcată originalitate în lumea goticului târziu german, dovedind o deschidere, un interes, o cunoaştere a artei flamande (a Maestrului din Flémale, de pildă), o sensibilitate foarte acută pentru noile cercetări expresive şi compozitive (7).

Arta lui Witz reprezintă trecerea de la ambianţa goticului târziu german la Renaştere – „care se exprimă printr-o fuziune dintre elemente de timbru flamand (desenul, gustul pentru detalii) şi elemente de derivaţie burgundă (volumetria, expresivitatea gestuală). Din diferitele experienţe figurative Witz a realizat o sinteză originală, bazată esenţialmente pe o solidă plasare perspectivică a scenei şi pe o compactă volumetrie a figurilor" (58).

*

Toate datele pe care le deţinem privind activitatea maestrului se referă la lucrări executate la Basel şi în alte oraşe elveţiene. În 1434, după primirea sa în corporaţia pictorilor, Witz a executat pentru biserica Sf. Leonard din oraş un mare altar cu mai multe panouri, cunoscut sub numele *Speculum* (dezmembrat apoi în timpul Reformei, din care se păstrează – în muzeele din Basel, Dijon şi Berlin – 8 panouri exterioare, cu personaje izolate, sfinţi şi figuri alegorice, şi 7 din cele 8 interioare, fiecare cu câte două figuri sugerate de *Vechiul Testament* şi de tradiţii legate de venirea lui Hristos)[1].

[1] Dar aceste influenţe flamande puteau veni nu neapărat din contacte

Witz: „Pescuitul miraculos".

Personajele se remarcă prin monumentalitate, prin accentuata evidenţă plastică a veşmintelor exagerat de largi, cu bogate şi somptuoase falduri, figuri care ies în evidenţă prin plasarea lor pe un fond de aur, prin vivacitatea coloritului şi rafinate elemente decorative. „În pictura lui Witz, pe elemente de gotic târziu, precum recursul la fundaluri aurii şi culori strălucitoare ca ale miniaturilor şi mai intense prin decoraţiile cu pietre preţioase, se introduc elemente renascentiste, precum definirea spaţiului, interesul pentru individualizarea personajelor şi încadrarea, plasarea raţională în structurile arhitectonice; şi de asemenea, o emoţionantă aderenţă umană la realitatea lucrurilor" (96).

I se atribuie pictorului circa 20 de opere, din care principalele sunt trei poliptice, azi desmembrate. Primul, panoul

directe cu arta contemporană a Ţărilor de Jos, ci şi din Elveţia (în 1434, Witz a fost primit membru în corporaţia pictorilor din Basel), care era locul de întâlnire a numeroşilor artişti străini, în perioada (şi cu ocazia) Conciliilor ecumenice din Konstanz şi Basel.

central o *Sacra conversazione* (Neapole, Capodimente), o scenă familiară, dar plasată într-o viziune perspectivică încă stângace[1]. – După *Speculum*, celălalt complex pictural este *Altarul Sf. Petru* (Geneva), având pe fețele interioare ale panourilor *Adorația Magilor*, ş.a., iar pe cele exterioare, episoade din viața Sf. Petru. Goticismul operei este sesizabil în gustul pentru decorația fastuoasă a fundalurilor aurite, alături de care stă noutatea căutărilor în definirea spațiilor şi soliditatea imaginilor.

Un spirit total inovator apare însă în *Pescuitul miraculos* (Geneva) considerată capodopera artistului, cu un peisaj descris cu fidelitate şi exactitate. Asemenea atenție pentru cele mai mici detalii şi acelaşi sens al spațialității caracterizează şi alte opere ale lui Witz (*Sf. Cristofor*, Basel; *Bunavestire*, Nürnberg; *Ioachim şi Ana*, Basel), – „întreaga sa operă evidențiind un limbaj incisiv, aproape statuar, care tinde să izoleze figurile, parcă blocându-le într-o fixitate încărcată de o intensitate morală şi o concentrare expresivă“ (7).

Witz: „Antipater şi Iuliu Cesar“ (detaliu).

[1] *Sacra conversazione* – gen de icoană reprezentând un colocviu imaginar între ființi pe teme doctrinare care are loc în prezența Madonei cu Copilul, – comitenții înşişi găsindu-se în tablou, în aceeaşi proporție ca sfinții dar îngenuncheați, în semn de devoțiune.

# Pacher

Admirat de mulți critic, cu un entuziasm excesiv: „cel mai mare artist al epocii, nu numai în țara sa, ci în toată Europa“ (135), „cel mai mare artist, alături de Schongauer, al acestei perioade“ (7) şi „unul din spiritele cele mai deschise şi vivace din tot secolul al XV-lea german“, „o foarte puternică personalitate care rezumă experiențe diferite“ (58), „personalitate izolată în istoria artei“ (96), – pictorul şi gravorul tirolez Michael Pacher (c. 1435–98) s-a format în ambianța sculptorilor în lemn din văile alpine ale Austriei meridionale.

Michael Pacher: „Sf. Augustin“.

La început, nota caracteristică goticului târziu austriac s-a exprimat la Pacher în formele tradiției unui robust realism popular țărănesc. Primele opere arată o cunoaştere directă a picturii flamande (într-o călătorie certă în Țările de Jos, Pacher a admirat operele lui Van Eyck şi Van der Weiden) experimentată şi în Bavaria şi Suabia, precum şi o asimilare a tradiției locale

a picturii altarelor sculptate (*Schnitzaltars*); dar el iese din contextul național – acela, de pildă, al repetării ritmice a drapajului, a faldurilor veșmintelor largi și al arhitecturilor decorative proprii goticului târziu – prin abordarea noilor probleme ale spațialității și proporționalității pe care și le pune și le rezolvă pictura italiană. „Grandoarea și originalitatea lui Michael Pacher constau în primul rând într-o foarte personală fuziune a realismului violent și carnal, propriu tradiției germanice, cu măsura și echilibrul clasic, cu adevărat de Renaștere, a artei italiene" (135).

*

Cunoașterea directă a artei contemporane italiene i-a fost prilejuită de două lungi sejururi la Padova, fiecare de câte 5 ani (1460–65, 1475–80), – „ceea ce i-a permis să admire și să înțeleagă operele lui Donatello, ale lui Lippi și ale lui Mantegna. Robust, nervos, gata să exprime realul și fecundul în variațiuni decorative de cea mai mare libertate, elementele gotice vor ceda în curând unei repartiții foarte sigure a perspectivelor. Personajele lui, în fine, au o ținută naturală și o noblețe clasică, pe care n-o cunoaște deloc arta germană" (135).

În operele lui (tripticul bisericii parohiale din Gries, picturile pe lemn cu *Papa Sixt II și S. Lorenzo, S. Lorenzo în fața prefectului, Logodna Fecioarei* – toate la Viena; sau admirabilul diptic *Sf. Augustin și* (p. 102) *Sf. Grigore* (München) – în care figurile circumscrise într-un spațiu care pare violent scobit din cauza plasării figurilor în prim plan, capătă un relief sculptural făcut mai eficace de armonia compozită gotică a celor două baldachine, – se percep ecouri din pictura veroneză-venețiană (îndeosebi Jacopo Bellini) și padovană, cu preeminente influențe a artei lui Mantegna. Din acesta, Pacher a preluat un viguros simț al formei și spațiului, mai ales prin obiceiul de a pune în prim plan figuri monumentale.

În icoanele sale de altar (cel mai cunoscut este tabernacolul bisericii parohiale din S. Wolfgang, de lângă Salzburg) panourile pictate alternează – producând un efect foarte sugestiv – cu



elementele sculptate, „demonstrând astfel cu câtă genialitate a știut Pachet să coordoneze valorile plastice cu cele pictorice" (96).

Figurile sale sculptate în lemn – în care converg tradițiile germane, chiar și la nivel artizanal, cu sugestii flamande – exprimă, printr-un modeleu, un relief al formelor, foarte dinamic, un patos intens, o pasionalitate dramatică exaltată de realismul reliefat al figurilor și de somptuozitatea culorii (58).

„Personalitate izolată în istoria artei, Pacher a realizat o armonooasă fuziune între concepția renascentistă italiană și lumea formelor gotice germane; acest fapt explică de ce, cu toate că avea un atelier bine organizat, a rămas fundamentalmente neînțeles de contemporanii săi" (96).

Pacher: „Încoronarea Fecioarei" (detaliu).

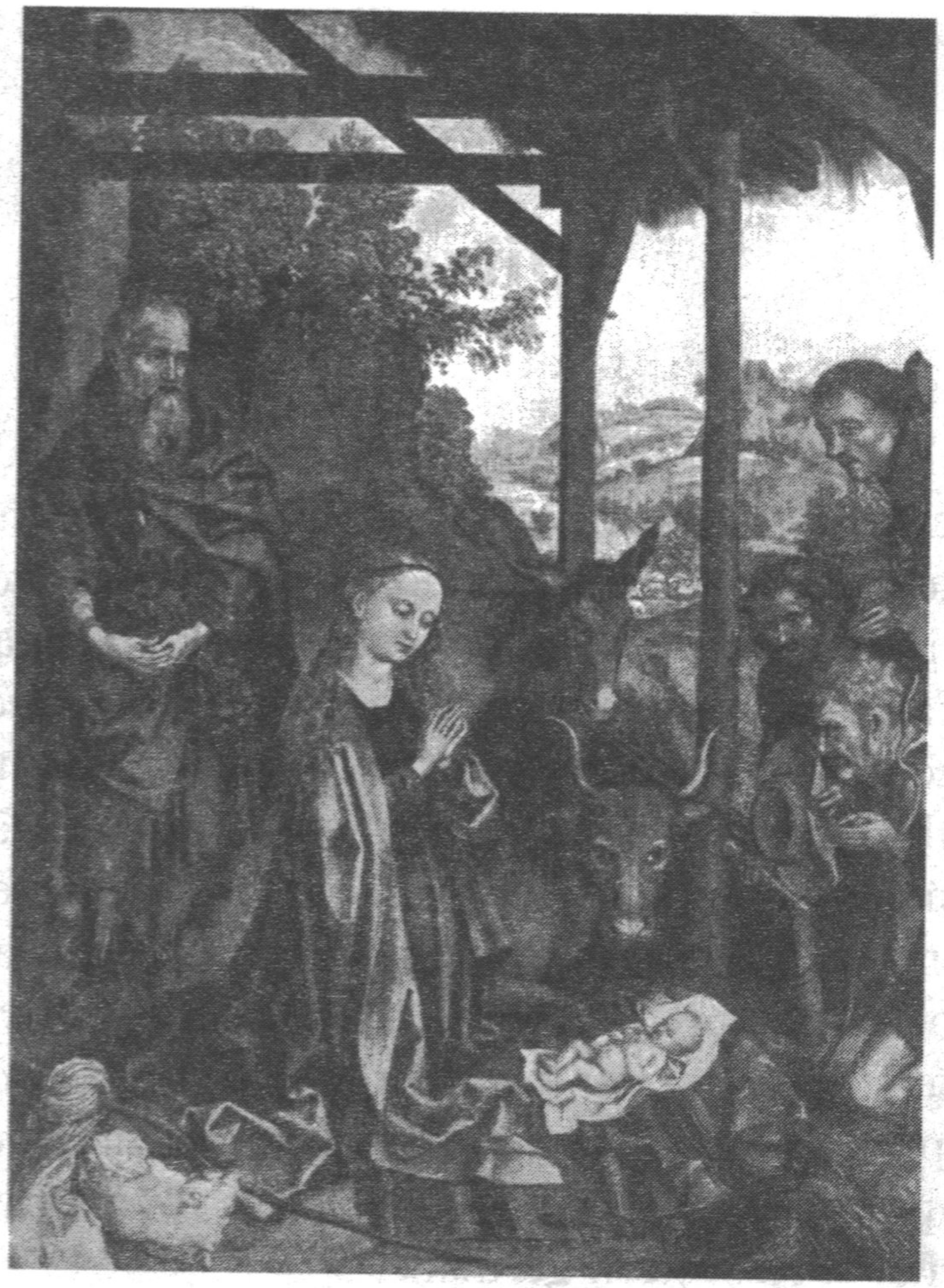
# Schongauer

Primul gravor german al cărui nume este cunoscut şi care s-a dedicat şi picturii, înscriindu-se în tradiţia pictorică a Ţărilor de Jos (în special sub influenţa lui Van der Weiden), a fost Martin Schongauer. S-a născut la Colmar (c. 1450–91) într-o familie de bijutieri. Formaţia sa flamandă l-a ajutat să depăşească accentuata gestualitate a goticului târziu, plasându-se şi calibrându-şi moderat personajele într-o viziune perspectivică subliniată de o minuţioasă descriere a detaliilor (58).

Ca pictor (mai puţin important) este autorul unor lucrări cu subiecte religioase: retablul cu 16 tablouri *Sf. Familie* (Viena), *Adoraţia Copilului Iisus* (Berlin), fresca *Judecata de Apoi* (domul din Breisach) – în care este remarcabilă capacitatea de penetraţie psihologică a figurilor. Principala, mult superioara sa operă este *Fecioara Maria între trandafiri* (Colmar), clasică în schema sa piramidală, cu uşoara înclinare a capului Fecioarei, pictura este încă gotică prin energia conţinută de liniile incisive prin care artistul îşi manifestă vocaţia şi fundamentala sa pasiune de gravor.

Faima şi marea influenţă a lui Schongauer asupra culturii figurative a epocii s-a datorat celor 118 gravuri în aramă, difuzate în toată Europa şi care pot fi considerate printre cele mai înalte expresii ale artei grafice din toate timpurile (96). Executate de-a lungul întregii vieţi a artistului, gravurile lui Schonganer, fie că au sau nu subiect sacru (*Viaţa Mariei, Apostolii, Ispitirea Sf. Anton*, ş.a.) sunt fundamentale pentru a urmări dezvoltarea şi evoluţia stilului său care, pornind de la eleganţa trăsăturii liniei desenului, total gotică, a şcolii Renaniei Superioare, a evoluat ajungând la o claritate, puritate, pregnanţă a desenului, la o soliditate a impostaţiei şi la o capacitate expresivă puternică, dar controlată şi cu totul originală. – După





Schonganer: „Adoraţia copilului Iisus".

unele opinii, „cel mai mare artist german din perioada sfârşitului de secol al XV-lea, Schongauer a îmbinat o adâncă sinceritate şi căldură a simţirii cu forme clare de expresie. Deosebit de expresive sunt ciclurile sale de gravuri în cupru, – în special ciclul *Patimile*, în care el obţine, cu ajutorul haşurilor încrucişate, o bogată şi fină modelare a clarobscurului" (1).

Influenţa lui Schongauer a fost extraordinară, suscitând o mare admiraţie şi preţuire şi în Italia. Gravura sa a fost admirată de numeroşi şi mari artişti – ca Rafael sau Giovanni Bellini; în timp ce tânărul Michelangelo a transpus în pictură o gravură de Schongauer. – Un artist a cărui operă merită cu atât mai mult a fi apreciată, cu cât gravura a deţinut, în arta Renaşterii, o preocupare şi un nivel superior de realizare, în arta şi în patria lui Schongauer, ca în nici o altă ţară.

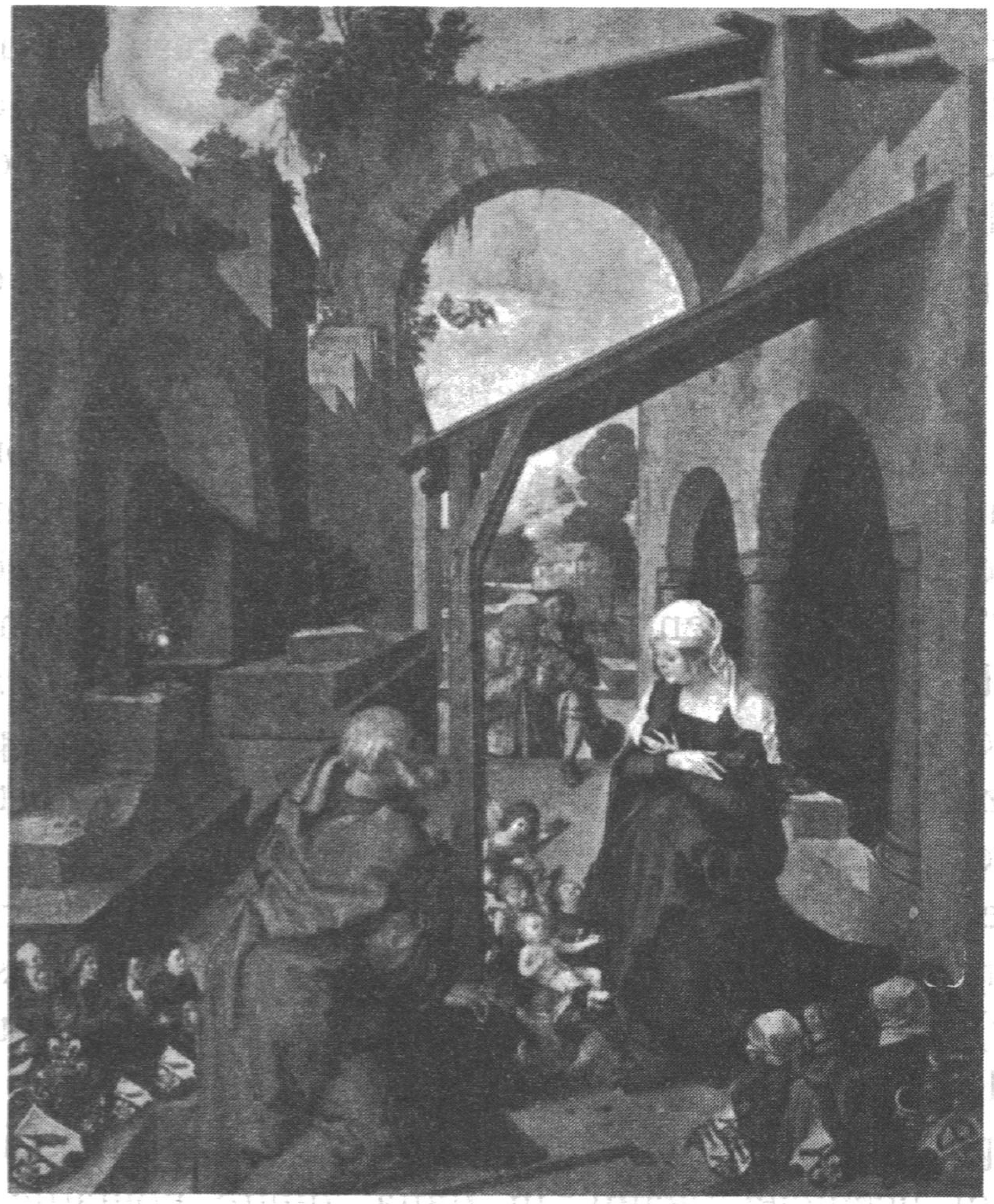
# Dürer

„Faptul că Dürer este capabil să exprime totul cu o singură culoare, negrul, constituie încă un motiv, pe lângă multe altele, de a fi demn de admirație. Umbrele, lumina, strălucirea, tot ceea ce oferă privirii spectatorului ceva mai mult decât imaginea unei situații. Captează cu precizie concomitența condițiilor de echilibru adecvate. Pictează totul, inclusiv ceea ce nu se poate picta: focul, lumina, tunetul, fulgerul, raza de lumină sau ceața deasă, cum se spune; gândirea, sentimentele, în cele din urmă sufletul omenesc care se manifestă în imaginea trupului; inclusiv vocea însăși. Crează totul cu cele mai potrivite linii, în așa fel încât și acele lucrări pictate în negru și-ar pierde valoarea dacă ar căpăta culori". – În acești termeni de mare admirație se exprimă „prințul umaniștilor" Erasm din Rotterdam, despre genialul artist al Renașterii germane.

S-a născut (în 1471, – m. 1528) la Nürnberg, poarta de pătrundere în Germania a marii arte italiene. Au fost 18 frați, dintre care au trăit numai 3. În atelierul tatălui său, giuvaergiu, a învățat primele rudimente ale artei desenului și a daltei de gravor (primul său autoportret – un desen excepțional – l-a realizat la 13 ani); după care, la 15 ani intră ca ucenic în renumitul atelier – cel mai activ din oraș – al lui Wolgemut[1], într-o ambianță care cultiva marile exemple flamande (Bouts, Van der Weiden, ș.a.) și care atunci dominau cultura pictorică

[1] **Michael Wolgemut** (1434–1519), pictor, sculptor în lemn și gravor (din atelierul său a ieșit, în 1493, o faimoasă *Cronică*, ilustrată cu 2000 de gravuri), amintit ca maestrul lui Dürer, care i-a și făcut portretul (1516). Opera lui principală, marele tablou de altar din biserica S. Maria din Zwickau reflectă influențele lui Van der Weiden.





Dürer: „Nașterea Domnului".

germană. (Modelul tânărului Dürer n-a fost însă Wolgemut, ci Martin Schongauer, cel mai ilustru elev german al lui Van der Weiden și cel mai cunoscut gravor al epocii).

După terminarea stagiului de ucenicie, în 1490 (avea 19 ani) face o călătorie de studii de 4 ani, – etapă fundamentală, obligatorie (în principiu) în formarea completă a unui pictor. La Basel – important focar al Umanismului – lucrează la ilustrare de cărți: 45 de xilografii pentru romanul medieval *Cavalerul din Turm*, 75 pentru celebra *Corabia nebunilor* a lui Sebastian Brant, 140 de schițe-xilografii pentru *Comediile* lui Terențiu, ș.a. Se reîntoarce la Nürnberg, se căsătorește (cu fiica unui foarte bogat negustor care îi asigură o bună situație materială), dar după numai trei luni pleacă în Italia (1494) pentru a scăpa de

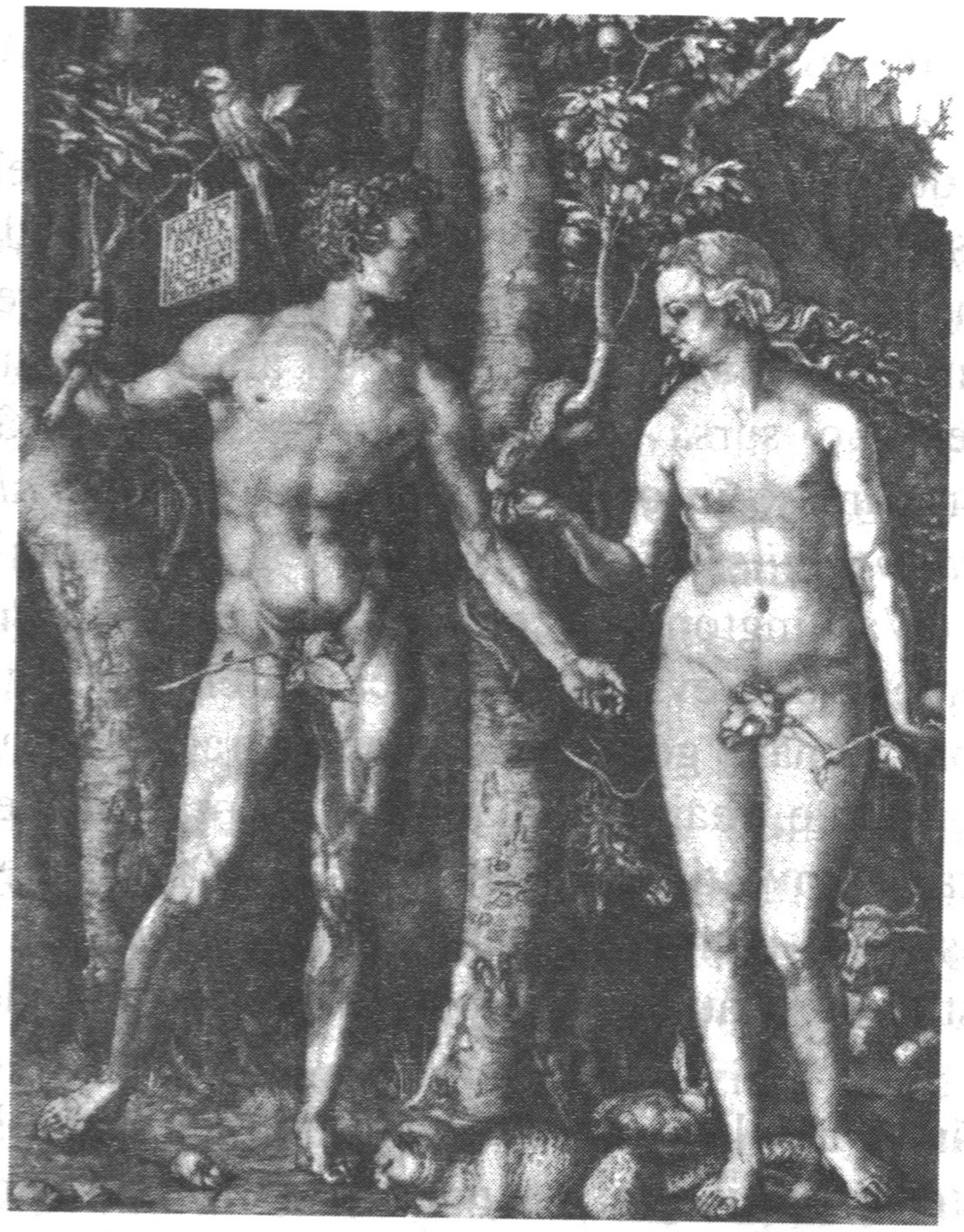
ciuma care va ucide o treime din populația orașului (sau – mai probabil – sconta pe faptul că la Veneția, oraș cu o foarte puternică colonie de negustori germani, se afla și Krober, nașul său de botez, proprietarul celei mai mari imprimerii din Europa, care îl putea ajuta să obțină comenzi și să stabilească contacte utile).

La Veneția frecventează atelierele lui Carpaccio, Vivarini și cel al lui Giovanni Bellini – centrul cel mai important de reuniuni artistice din Veneția – și face numeroase schițe după lucrările acestora. Se duce și la Padova pentru a-l cunoaște pe „idolul" său, Mantegna. Un reflex al acestei întâlniri sunt gravurile *Bacanală, Bătălia Centaurilor, Moartea lui Orfeu,* toate copii după Mantegna – „care prin echilibrul spațial al compoziției și construcția armonioasă a nudurilor atestă faptul că Dürer se desprindea de cultura goticului târziu în care se formase și se deschidea noilor experiențe ale Renașterii" (96). De asemenea în pictura sa: *Fecioara cu Pruncul* (Washington Gallery) este clară influența – mai mult ca în oricare alt tablou al său – al operei lui Giovanni Bellini.

După studiile de anatomie care-l preocupaseră chiar de la începutul uceniciei, acum, în Italia, dintre noutățile picturii renascentiste ceea ce l-a frapat și l-a interesat în mod deosebit a fost tema nudului („aproape că nu există o gravură a lui Dürer din această epocă în care motivul principal să nu fie nudul" – (129)[1], interpretat potrivit concepției antice despre frumusețe – adică potrivit canoanelor proporționalității armonioase, derivate din Vitruviu; din mitologie – pe care el o va trata, ca subiect de inspirație, cel dintâi în Germania; din studiul perspectivei și al analizei anatomice; din interesul pentru științele naturale; din interesul pentru teorezie, pentru activitatea speculativă (14).

[1] În această privință xilografiile *Bărbați la baie* și *Femei la baie,* – adevărate studii de aprofundare a descoperirii valorii corpului omenesc; nuduri bazate pe exacte canoane proporționale, revelând totodată și interesul său incipient pentru teoria artistică, pe care o va expune în diferite tratate.





Dürer: „Adam și Eva" (gravură).

Luminismul picturii venețiene, care îl va încânta în special după a doua călătorie la Veneția, se reflectă și în gravuri, ca în celebra *Adam și Eva* (Paris, Bibl. Nat.), în care figurile sunt contopite parcă, nu izolate printr-o linie. De asemenea, în tablourile *Adam și Eva* (Prado), figuri pictate în mărime naturală: cele mai desăvârșite nuduri – îndeosebi grațiosul nud al Evei, – neegalate în întreaga pictură germană (vol. XII, p. 25). „Dürer este primul artist nordic care poate fi definit „renascentist", nu numai în plan operativ, – cu alte cuvinte: prin substituirea preciziei realiste flamande cu măsura spațială și cu sinteza plastică"[1].

[1] „Precum și pe planul poziției artistice și al ideilor: conceptului tradițional de artist artizan el îi opune conștiința creatorului care conciliază meseria, sau abilitatea practică, cu căutarea unor principii, a unor temeiuri teoretice" (14).

*

După doi ani de şedere în Italia, Dürer se reîntoarce la Nürnberg şi îşi deschide un atelier propriu. Avea 25 de ani.

În următorii zece ani creaţia sa se va îndrepta, preponderent, spre gravură (activitate care, pentru un artist german al epocii, va reprezenta o sursă de câştig mai sigură decât pictura); domeniu în care se înscriu celebrele cicluri: *Apocalipsa, Patimile Mântuitorului* şi *Viaţa Fecioarei*; iar în domeniul picturii: *Madonna* (Washington) şi celebrul *Autoportret* (Prado). – În ambele domenii este evident faptul că Dürer, „spirit turmentat şi turmentator", rămâne german prin concentrarea sa asupra formei neliniştite, agitate, mai degrabă decât asupra sintezei spaţiului, prin acuitatea investigaţiei detaliului cel mai adevărat, prin înclinaţia sa spre compoziţii simbolice şi alegorice, spre aluzii erudite, astfel încât nu rareori operele lui sunt greu de descifrat" (14).

Adevărata revoluţie operată de Dürer în câmpul gravurii o reprezintă cele 15 xilografii: *Apocalipsa* (1498), lucrări legate – prin subiect şi iconografie – „mai mult de tradiţiile nordice decât de cele italiene, într-atât de violentă este impetuozitatea vizionară care arde aici, într-atât de halucinantă este implacabilitatea dramei reprezentate în aceste gravuri" (96). – În atât de viguroasele figuri concepute de imaginaţia tânărului artist se descarcă, precum într-o furtună, toată neliniştea şi spaima unei epoci, când mulţi oameni, inclusiv Luther, credeau că la jumătatea mileniului al doilea va fi sfârşitul lumii. (Xilografiile *Apocalipsei*, Dürer le-a executat spontan, pentru el, fără a-i fi fost comandate de cineva: ceea ce spune mult despre firea turmentată a artistului). – Şi următoarele gravuri: *Cei patru călăreţi* (simbolizând războiul, foametea, ciuma şi moartea) sau *Balaurul cu şapte capete* sunt apariţii teribile care anunţă iminentele predici, tot atât de teribile ca ton, ale lui Luther, – exclamaţii ale anxietăţii religioase ale artistului în ajunul Reformei.

Tot în gravură Dürer mai realizează două lucrări remarcabile: *Sf. Ieronim în penintenţă* şi *Fiul rătăcitor*, „în care Dürer transformă tradiţia germană a stampei linearistice de origine xilografică, creind efecte noi de suprafaţă, obţinute printr-o trasare extrem de fină a liniilor, care dă o nouă posibilitate de subtile tranziţii de lumină gradată, distribuită pe imagini". La baza acestor gravuri stă „forţa microscopică a lui Dürer, care descoperă în natură nu numai cea mai măruntă structură a lucrurilor, ci viaţa lor universală, – şi care se revelează în numeroasele desene şi acuarele după natură, cu studii de animale, păsări, plante, flori, peisaje" (123).



*

Importanţa lui Dürer ca pictor este cel puţin egală cu cea de gravor. În pictură, crează opere dintre cele mai înalte: *Madonna* (Washington), inspirată, în mod clar, dar totodată originală prin severa şi monumentata regalitate a formei; şi faimosul *Autoportret* (Prado) în care pictorul se prezintă ca un elegant şi distins gentilom, cu scopul precis de a afirma şi a revendica, pentru el şi pentru artişti în general, o poziţie socială elevată, diferită de cea a simplului meşteşugar. (Probabil că nici un alt pictor nu şi-a executat atâtea autoportrete, începând cu desenul în peniţă – la 13 ani, – continuând cu *Autoportret cu floare de ricin*, trimis, la 21 de ani, logodnicei lui, şi până la cele pictate către sfârşitul vieţii şi bolnav fiind, – un nud şi un semi-nud, azi în muzeele din Weimar şi Bremen).

Activitatea de portretist a lui Dürer a fost neverosimil de fecundă; după propriile sale însemnări el ar fi realizat, în decursul scurtei sale şederi, de un an, în Olanda, nu mai puţin de 150 de portrete (un portret tot la două zile), dintre care s-au păstrat două cărţi de schiţe şi circa 40 de plăci, portrete gravate pe cupru.

*

Pe lângă portrete şi autoportrete, în perioada (de zece ani) dintre cele două călătorii în Italia Dürer a pictat şi două capodopere. Prima este *Tripticul Paumgärtner* (München,

1503), al cărui panou central reprezintă *Naşterea Domnului*[1]. Este una din operele religioase cele mai bune ale pictorului, în care motivele goticului târziu olandeze şi germane de figuri nerealist şi ciudat micşorate sunt inserate în arhitecturi de o sigură natură perspectivală, fruct al studiilor din timpul sejurului în Italia. – A doua capodoperă este faimoasa *Închinarea Magilor* (Uffizi), probabil panoul central dintr-un poliptic, dezmembrat, în muzeele din München, Frankfurt şi Köln; de o neobişnuită bogăţie de detalii pictorice şi o unitate a scenei construită cu o perspectivă sigură şi o lumină atmosferică ce încălzeşte culorile gamei de galben-roşu, în timp ce arhitectonica ruinelor de fundal refelctă interesul artistului pentru lumea Antichităţii. „Nici o pictură a lui Dürer ca aceasta nu se apropie de picturile lui Leonardo. Inspiraţia sa italiană este palpabilă" (129).

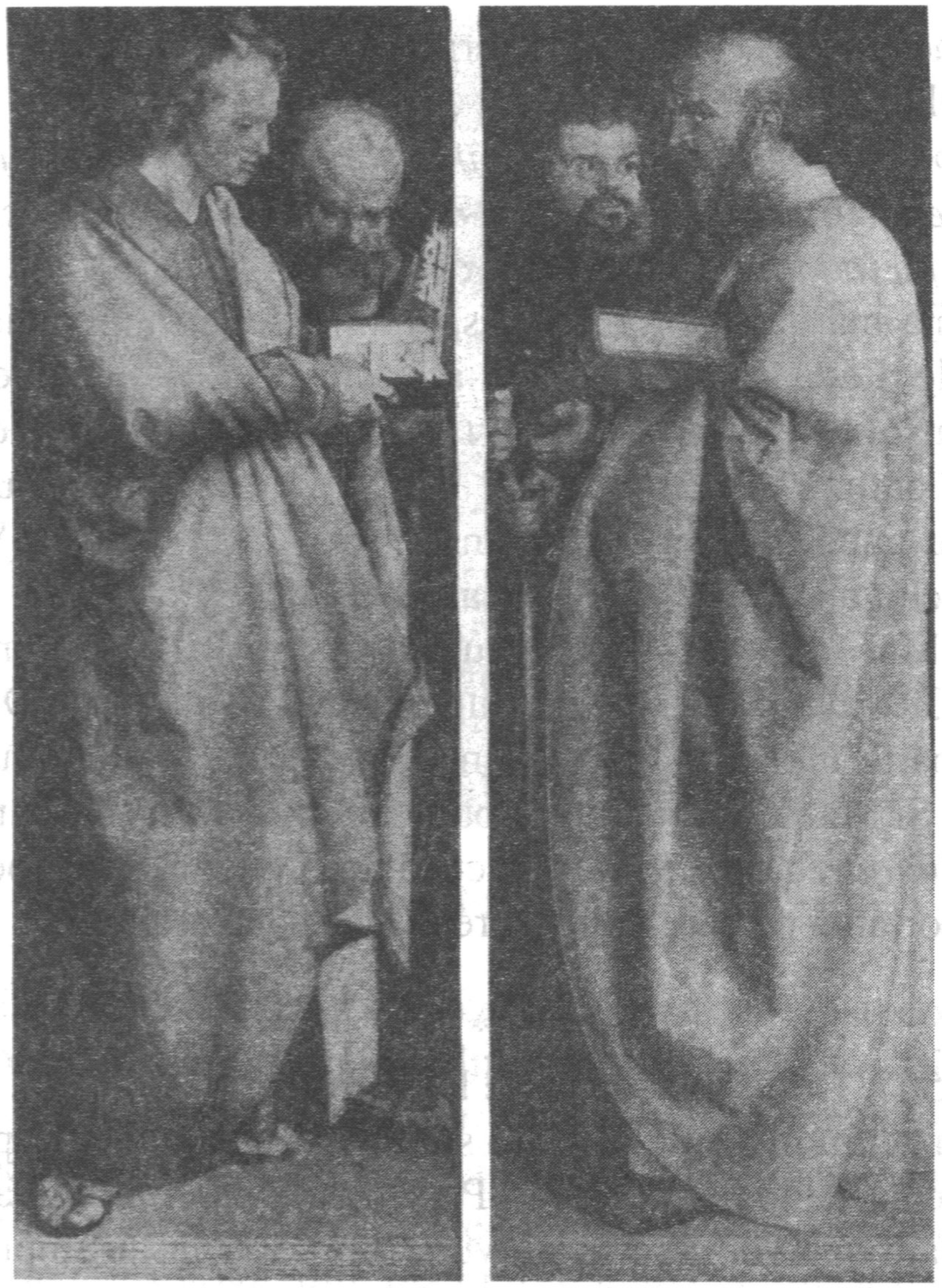
*

În 1504 Dürer pleacă din nou în Italia, pentru doi ani. „*În patria mea sunt un parazit, aici sunt un senior*" – îi scrie prietenului său cel mai apropiat, renumitul umanist Pirckheimer. Duce cu el la Veneţia, ca să se întreţină din vânzarea lor, 9 tablouri de mici dimensiuni, precum şi xilografii şi gravuri, care şi-au găsit în Italia mulţi imitatori. În 1506 este la Bologna, pentru a-l întâlni pe renumitul matematician Luca Paccioli, cu care se întreţine asupra problematicii perspectivei[2]. Negustorii germani din Veneţia îi comandă un tablou de altar pentru biserica parohiei lor, *Sărbătoarea Rosariului*, una dintre cele mai cunoscute capodopere cu temă religioasă ale sale. Magnificul tablou a fost achiziţionat de împăratul Rudolf al II-lea, mare ad-

[1] Potrivit principiilor pictorilor „primitivi" şi medievali care variau dimensiunile figurilor nerealist, după importanţa pe care o deţineau în tablou, Dürer reprezintă şi el, aici, personajele secundare, la dimensiuni contrare principiului proporţionalităţii.

[2] Din aceste interese teoretice ale lui Dürer s-au născut, mai târziu, tratatul *Despre proporţiile corpului omenesc* şi alte scrieri.





Dürer: „Cei patru Apostoli".

mirator şi colecţionar al lucrărilor lui Dürer. Este cea mai importantă operă din timpul celei de a doua sa şedere la Veneţia, în luminozitatea culorilor căreia se percepe limpede influenţa lui Giov. Bellini.

„Cu această operă Dürer a depăşit toate limitările goticului. O tonalitate aurie se extinde pe toată suprafaţa tabloului, conferind unitate somptuozităţii coloritului şi bogăţiei inepuizabile şi desăvârşite de detalii. Este ca şi cum soarele meridional ar fi dezgheţat bruma ce părea că acoperă unele tablouri ale lui Dürer. Albrecht se convertise într-un mare pictor pe tărâmurile

venețiene" (129). – Când a terminat tabloul pictorul îi scrie prietenului său Pirckheimer: *„Le-am închis gura tuturor pictorilor care admiteau îndemânarea mea pentru gravură, dar nu credeau în capacitatea mea de a mânui culorile; acum toți spun că niciodată n-au văzut un colorit mai frumos"*.

Faima marelui tablou s-a răspândit repede în Veneția. Până și dogele Leonardo Loredan s-a dus să viziteze atelierul lui Dürer, însoțit de marii demnitari ai Serenissimei. Dogele a fost atât de entuziasmat de operă încât i-a oferit pictorului un stipendiu anual de 200 de florini, numai să rămână la Veneția (suma echivala cu zestrea pe care i-o adusese soția la căsătorie!). – Mai important era faptul că maestrul școlii venețiene, marele Giovanni Bellini, care întotdauna l-a socotit pe Dürer un pictor foarte înzestrat, i-a prezentat omagiile lui tânărului artist german. Și Mantegna, atunci septuagernar, a dorit să-l cunoască.

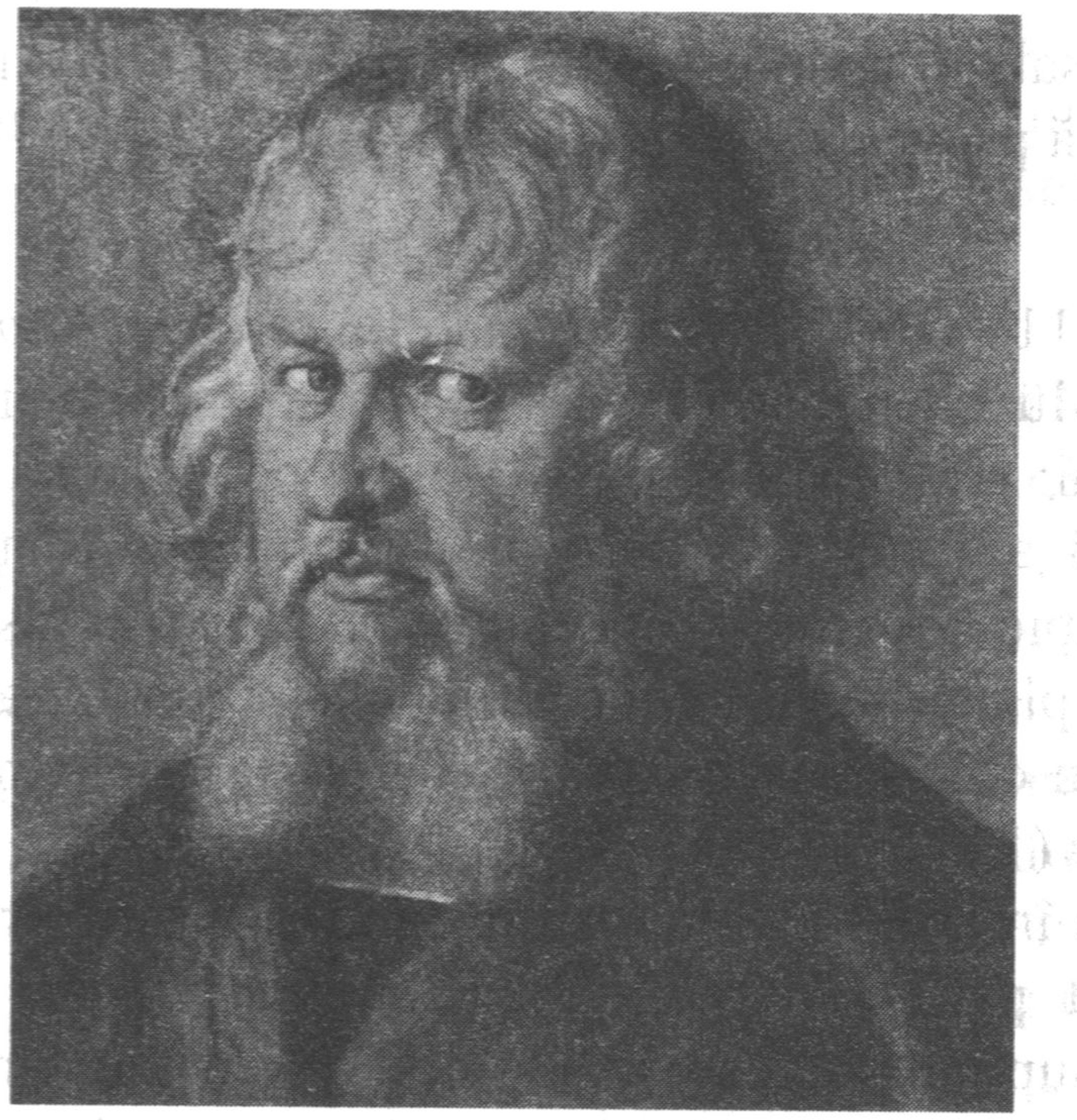
*Sărbătoarea Rosariului*, pictată la Veneția, era opera cea mai importantă pe care Dürer o realizase până atunci.

*

În 1507, Dürer se reîntoarce la Nürnberg.

Reia acum ideea de a aplica studiul perspectivei, despre care discutase la Bologna cu Luca Paccioli, la reprezentarea nudurilor Adam și Eva, care în gravura din 1504 lăsau impresia de lipsă de viață, cu toată structura formală pefectă cu care erau construite. – Pictează acum cele două excepționale nuduri în mărime naturală – pentru prima dată în arta germană – mișcându-se într-un ritm de dans, arătându-și nuditatea, spontan și fără prejudecată, pe un fond obscur pe care contururile rotunjite ale volumelor apar detașate net: ceea ce, cu toată poza pur italiană în care sunt concepute personajele, evidențiază caracterul lor propriu german. Cele două corpuri (îndeosebi cel al Evei) sunt învăluite în tonalități aurii și calde, tipic venețiene, iradiind o puritate a culorii care evocă pictura lui Giorgione și a celei din tinerețea lui Tizian. – Cele două tablouri au fost achiziționate de regina Cristina a Suediei, care le-a dăruit lui Filip al II-lea (azi, la Prado).





Dürer: „H. Holzschuher".

În 1509, un bogat negustor din Frankfurt i-a comandat pentru biserica dominicanilor din oraș pictorului un tablou de altar cu subiectul *Încoronarea Fecioarei*. Lucrarea, vândută apoi electorului Maximilian I, a fost distrusă într-un incendiu din 1729; dar o copie, destul de fidelă, arată că pictura fusese îndeaproape inspirată din opera omonimă a lui Rafael (din Muzeul Vaticanului). Este foarte probabil ca Dürer să se fi întâlnit cu Rafael, cei doi dăruindu-și reciproc lucrări proprii. Vasari descrie autoportretul trimis de Dürer: *„Această operă i s-a părut minunată lui Rafael, care i-a trimis în schimb mai multe desene, atât de prețioase pentru Albrecht"*[1]. – Și în timpul

[1] Vasari vorbește din nou despre acest autoportret în biografia dedicată lui Giulio Romano, – operă care în sec. XVIII mai exista în palatul ducal din Mantova. – Pe unul din desenele (unde se păstrează) reprezentând nuduri de bărbați, Dürer a scris cu mâna sa: *„În 1515, Rafael din Urbino, care se bucură de o considerație atât de înaltă, și autor al acestor nuduri, i le-a trimis lui Albrecht Dürer din Nürnberg"*.

călătoriei sale în Olanda (1520), Dürer își exprimă interesul de a continua să primească vești despre Rafael.

*

În 1511, Dürer termină marele retablu *Adorația Sfintei Treimi* (München), opera sa cea mai monumentală (nu ca dimensiuni: are doar 144 pe 131 cm.), considerată expresia cea mai înaltă a Renașterii germane, – prin perspectiva grupului inferior (pictura este concepută în două registre) și prin repartiția planurilor, – chiar și dacă în iconografie, în stilul grafic și în coloritul său metalic, Dürer se reîntoarce la un gust mai arhaic (123).

Apare în această compoziție o întreagă omenire, de la papă și împărat până la simpli țărani. Reține atenția faptul că în registrul superior – rezervat de obicei reprezentării exclusiv a personajelor sacre și a lumii cerești – apare și omenirea laică: pentru că viziunea aceasta simbolizează uniunea Cerului cu întreaga creștinătate, așa cum o descrie Sf. Augustin în *Cetatea lui Dumnezeu*. – *Adorația Sfintei Treimi* evocă îndeaproape *Triumful Religiei*, al lui Rafael, ale cărei schițe pregătitoare probabil că Dürer le văzuse la Florența.

În 1512, împăratul Maximilian – pentru monumentul funerar al căruia din Innsbruck, Dürer executase câteva proiecte, – în vizită la Nürnberg, îl cunoaște și îi cere să îi decoreze cu ilustrații marginale paginile unei cărți de rugăciuni. Artistul a executat 53 de xilografii (azi, la Bibl. Naț. din München)[1]. Conținutul reprezentărilor, cu o tematică laică, contrastează puternic cu solemnitatea rugăciunilor, unele compuse special pentru împărat. – Dar lucrarea cea mai importantă pe care i-a comandat-o Maximilian este *Arcul de triumf* (arhitectura operei nu îi aparține lui Dürer), – o xilografie gigantică (3,50 m. lățime) compusă din 192 de piese, în care stilul romanic se

[1] La bogata ornamentație a volumului – în format enorm – au mai colaborat și alți artiști, dintre cei mai proeminenți ai epocii – Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach cel Bătrân, Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair, ș.a.



combină cu elemente heraldice gotice; pe ambele laturi este reprezentat arborele genealogic și scene din viața împăratului, portrete de nobili germani și personaje din casa Habsburgilor.

*

În anii următori Dürer termină (1511) ciclul de 20 de xilografii *Viața Fecioarei Maria*, cele două serii *Patimile Mântuitorului* (12 și 37 de piese) și replica în aramă (14 piese). Potrivit vechii tradiții germane a stampei, aceste cicluri cu subiecte religioase aveau scopul de a divulga cultura religioasă, – stampele fiind întrucâtva echivalentul frescelor din Italia. (În Germania, frescele fiind aproape inexistente) – Dürer înțelege însă să prezinte poporului faptele evanghelice într-o formă nouă, mai umană, față de precedenta iconografie gotică cu un caracter mistic; fapt care a adus acestor gravuri o admirație și o celebritate europeană, nu doar germană.

Dürer: „Autoportret" (Prado).

Din 1513–14 datează cele trei faimoase capodopere ale gravurii, ale artei germane în general: *Cavalerul, Moartea și Diavolul, Sf. Ieronim în camera de studiu* și *Melancolia*: un fel de triptic alegoric reprezentând trei tipuri de virtute: hotărârea și acțiunea, teologia și meditația. Conținutul ideologic al acestor gravuri este greu inteligibil, numeroasele interpretări fiind adeseori contradictorii. „La originea formulării lor iconografice stau enciclopediile medievale ca și neoplatonismul renascentist, gândirea lui Erasm din Rotterdam și cea a lui Melanchton. Dacă este exactă interpretarea cea mai comună, potrivit căreia prima gravură ar fi simbolul vieții active, *Sf. Ieronim* – al vieții contemplatice, iar *Melancolia*, în fine, ar face aluzie la viață în competiție cu Dumnezeu, și la teologia încă medievală a umorilor, se înțeleg și rațiunile interioare ale crizei spirituale de care Dürer a fost profund tulburat, începând din 1519" (96).

*

În 1514 moare mama lui Dürer, – în vârstă de numai 63 de ani, dar grav bolnavă, epuizată de cele 18 nașteri pe care le avusese; cu două luni înainte fiul îi gravase cunoscutul portret de un realism impresionant. Puține opere ale Renașterii sunt comparabile cu acest portret; poate deznădăjduitul autoportret de bătrânețe al lui Tintoretto (Luvru); sau unul ori două portrete ale bătrânului Rembrandt.

În 1515, împăratul Maximilian – marele mecenat, iubit de toată lumea, om cult, vorbind fluent șase limbi, căruia pictorul, cu ocazia Dietei din Angsburg, i-a făcut cel mai viu, mai realist portret, – îi acordă o pensie viageră de o sută de florini.

Dar în următorul an împăratul moare, subit, – și Dürer pornește, însoțit de consoartă, într-o lungă călătorie de un an, pentru a-l întâlni și a-i cere noului împărat Carol Quintul să îi reconfirme pensia. Se stabilește la Anvers. Vizitează marile orașe, centre culturale, este întâmpinat peste tot cu onoruri; Margareta, fiica împăratului și guvernator al Olandei, îl primește în mai multe rânduri; îl cunoaște pe Erasm, căruia îi face două portrete; pe Sebastian Brant, autorul celebrei cărți-pamflet



*Corabia nebunilor*, pentru care executase, la Basel, cu mulți ani în urmă, o xilografie devenită foarte populară; ia contact cu renumiții maeștri Jan Gossaert, Bernard van Orley, Lucas van Leyden, Quentin Metsys, – și își ține la zi un jurnal de călătorie[1], ilustrat cu numeroase peisaje și portrete ale principalelor personaje pe care le-a întâlnit.

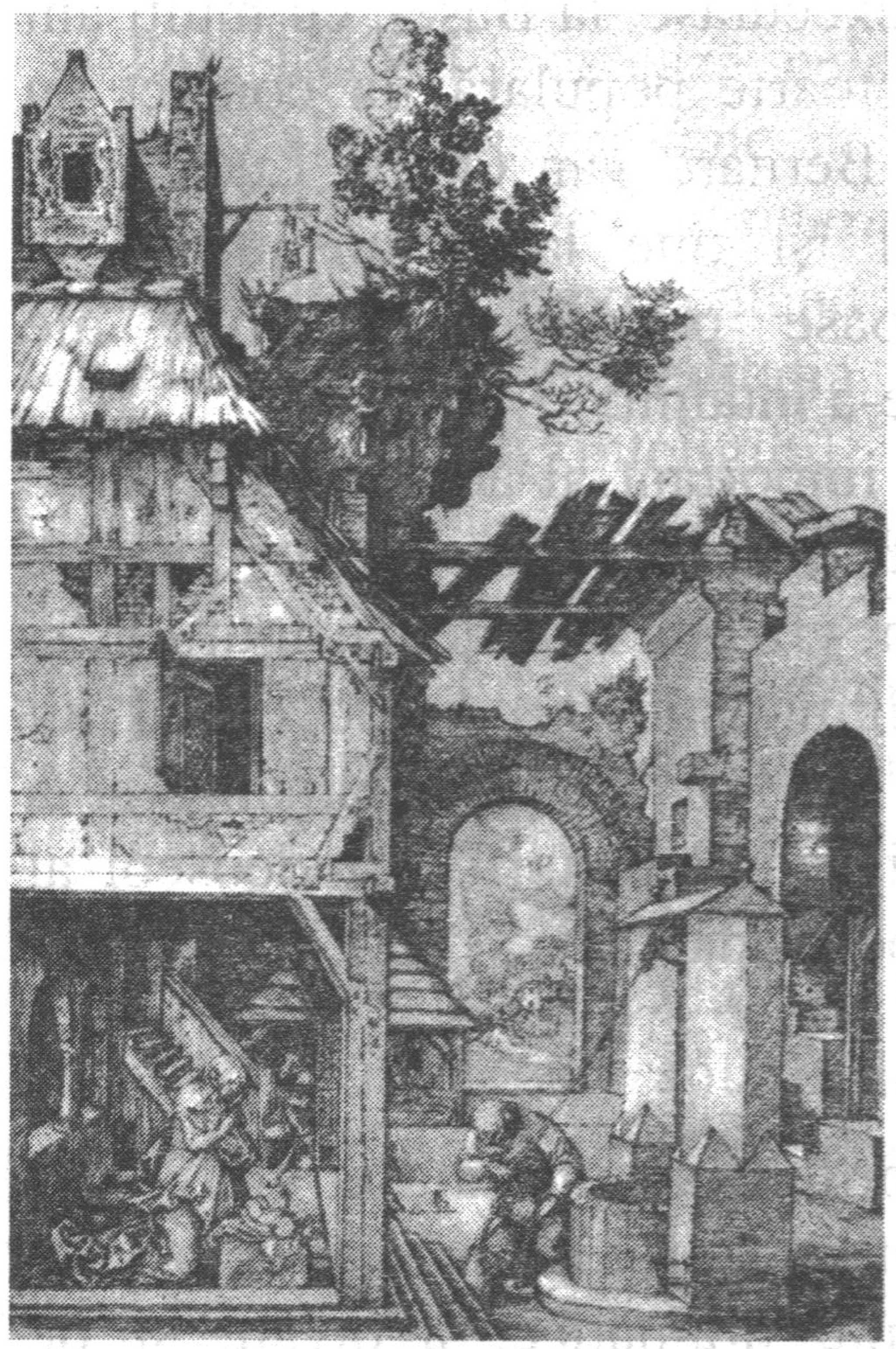
Rezultatul, câștigul cel mai important al acestei experiențe olandeze este un grup de portrete în care impresiile sugerate de arta flamandă a secolului său sunt vizibile în schema figurilor, și mai ales în simțul pictoric și luministic înrudit cu cel al lui Metsys. Cunoașterea directă a marilor maeștri flamanzi și a operelor lor au influențat decisiv stilul picturii și îndeosebi al portretelor lui Dürer din ultima perioadă.

*

Ultimii ani de viață ai pictorului profund atașat climatului religios creat în Germania de Reformă au fost marcați de o stare morală de tensiune cu momente dramatice, agravate și de mișcările populare care păreau să ruineze din temelii unitatea religioasă a protestantismului în jurul lui Luther, la care el aderase mai mult din motive de atitudine morală și sentimentală decât dintr-o convingere dogmatică. Și imaginii celor patru Aspotoli – ultima sa mare capodoperă – îi va încredința artistul „convingerea că idealul de demnitate și de forță a omului se salvează numai dacă o credință curată recunoaște în sufletul omului imanenta prezență a unui principiu divin" (96).

În această atmosferă morală generală și în această stare personală de spirit Dürer a creat – cu doi ani înainte de a muri –

[1] În care artistul își notează toate ciudățeniile pe care le vede și obiectele bizare pe care le colecționează: o enormă carapace de broască țestoasă, fosile marine, coarne și copite, scoici și corali, porțelanuri chinezești, un papagal; desenează un cap de morsă pescuit în Olanda, iar pentru a vedea o balenă naufragiată pe plajă face o călătorie până în Zeelanda, – dar când ajunge acolo, mareea târâse cetaceul mort în larg…



Dürer: „Naşterea lui Hristos" (gravură).

cele două tablouri monumentale, culmea artei lui şi sinteza ideală a întregii sale vieţi: *Cei patru Apostoli*, – pe care le-a donat apoi Consiliului oraşului său Nürnberg, adăugând pe margine citatele din Evangheliile acestor apostoli îndreptate contra „falşilor profeţi" – duşmanii Reformei.

Cei patru „giganţi" – cum au fost numiţi apoi Apostolii, reprezentaţi în mărime naturală, – inspiraţi de retablul veneţian al lui Giovanni Bellini din Chiesa dei Frari, „au expresia dramatică tipic germană a unui spirit religios egală numai celei a „eroilor" lui Masaccio" (123). Figura apostolilor reflectă o puternică tensiune spirituală, pictorul subliniindu-le temperamentele în conformitate cu teoria medievală: apostolul Ioan – sangvin, Marcu – coleric, Pavel – melancolic, Petru – flegmatic. Capodopera aceasta este rezultatul şi sinteza căutărilor lui Dürer îndreptate spre o epocă şi o lume umană, întrucât el a creat – după aprecierea lui Burckhardt – „o reprezentare, poate prima – cel puţin de o asemenea limpezime – a noului tip de „om",descoperit de Renaştere".

Slăbit de o febră malarică (posibil contractată în Olanda) Albrecht Dürer moare la 6 april. 1528.

# Grünewald

„Unicul pictor german comparabil cu Dürer prin măreţie şi forţă artistică" (63), Grünewald reprezintă culmea artei germane dar fără să aibă temperamentul echilibrat al lui Dürer, fără să simtă aceeaşi atracţie faţă de arta italiană a timpului. „Într-un anumit sens este opus lui Dürer prin absenţa în opera sa (deşi a avut ceva contacte cu Leonardo) a problematicii clasicismului italian, cât şi prin dăruirea sa totală exposionismului celui mai înfocat" (110). În operele sale se simt mai curând urme ale tradiţiilor gotice şi ecouri ale artei medievale. Descoperirile noii arte italiene îi erau, cu siguranţă, cunoscute; dar el s-a servit de ele numai în măsura în care i se părea că se adaptează la concepţia sa despre artă: „arta pentru el nu era căutarea legilor

Grünewald: „Maria cu Copilul".

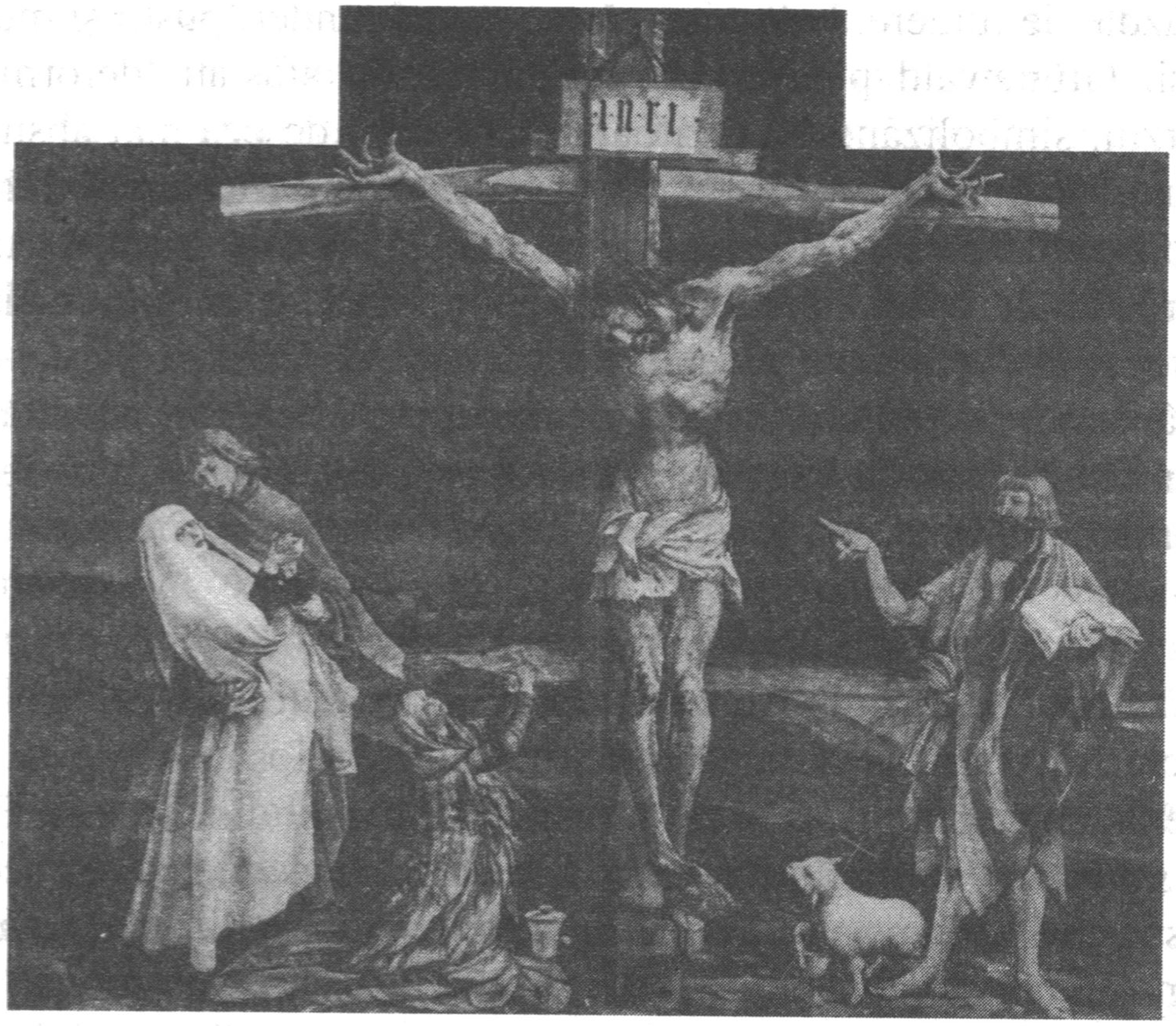
secrete ale frumuseții: ca toată arta religioasă a Evului Mediu, ea nu putea fi concepută decât ca o predică în imagini, care să ilustreze adevărurile sacre predicate de Biserică“[1].

Îl distinge de marele său contemporan (cei doi s-au născut la o distanță de câteva luni și au murit în același an) principiile și metoda de creație; pentru Dürer, o capodoperă trebuia să fie un model al perfecțiunii, ceva realizat după reguli anumite, cu multă judecată și atenție; „Grünewald, dimpotrivă, se lasă condus mai mult de puterea de creație, fără a se împiedica de reguli; construcția tabloului este mai liberă (p. 105), coloritul mai bogat“ (1).

Mathias Gothardt (sau Neithardt, c. 1470–1528) este mai cunoscut cu numele de Mathias Grünewald: dar nici un document al timpului nu face lumină privind personalitatea, biografia, formația pictorului, și nici chiar nu menționează vreun pictor cu numele Grünewald (poate un pseudonim metaforic: Grünewald = „Pădure verde“). Nu sunt cunoscute nici precedentele sale culturale sau formația ca pictor; doar contacte generale cu flamanzii, contacte limitate cu Holbein cel Bătrân și cu școala alsaciană, câteva afinități cu Leonardo, cunoscut prin intermediul pictorilor din Țările de Jos. A fost pictorul de Curte al arhiepiscopului de Mainz, Albert de Brandenburg, om foarte cult și generos mecenat. Avea și o pregătire de inginer hidraulic și de constructor, domenii în care de asemenea a activat. – S-a stabilit la Seligenstadt, unde și-a deschis un atelier de pictură și sculptură în lemn, având diferite sarcini la curtea arhiepiscopală; de unde, după zece ani este licențiat și îndepărtat de la curte fiind suspectat de simpatie pentru mișcarea luterană și pentru răscoala țăranilor din 1485. În fine, se mută la Frankfurt unde se

[1] „Dürer se considera un reformator și un înnoitor al artei naționale. Reflecta asupra a ceea ce făcea și de ce; ținea un jurnal cu însemnările de călătorie și cu cercetările sale; scria cărți care să fie folositoare pictorilor generației sale. – Nimic nu ne spune că Grünewald s-ar fi considerat pe sine în aceeași lumină. Dimpotrivă, puținele lucrări pe care le-a lăsat sunt tablouri concepute în stilul tradițional, pentru biserici de provincie mai mici“ (63).





Grünewald: „Hristos pe cruce“.

ocupă cu comerțul de vopsele și unde lucrează ca inginer hidraulic și constructor de mori. Ultimii ani de viață i-a trăit tulburat de o acută criză religioasă.

Primele sale opere cunoscute, în care originalitatea pictorului este imediat sesizabilă sunt: *Batjocorirea lui Hristos* (München) și *Răstignirea* (Basel), în care formele contorsionate, arcuite, frânte, dramatice, sunt corodate de o lumină acidă, orbitoare. „Vizionar, Grünewald este precursorul romanticilor celor mai exasperați și al expresioniștilor moderni. Figuri, obiecte, arhitecturi, peisaje, nu mai formează în opera sa decât un singur curent de ritmuri și de lumini, cu radieri infinite, teribil de vii și de dramatice“. – Operele care îi traduc mai bine viziunea sunt diferitele *Răstigniri* pe care le-a pictat (azi la Basel, Karlsruhe, Isenheim, Washington, etc.), în care artistul se arată preocupat, obsedat în primul rând de minuni, de apariții ciudate, de revelații miraculoase. „Pe fondul unui cer întunecat,

brăzdat de fulgere, la lumina cărora apar întinderi pustii şi munţi arşi, Grünewald plasează Hristoşi enormi, sfâşiaţi, deformaţi, verzui, simbolizând îngrozitoare martirizări de cea mai absurdă cruzime. Lucrările înseşi par a fi bulversate de torturi la fel de monstruoase: lemnul crucii, veşmintele sfâşiate, piroanele. Şi coroana de spini apare ca simbolul însuşi al acestei viziuni feroce. În imagini atroce, un sentiment de milă ţâşneşte din adâncuri, ne obligă să participăm cu toată fiinţa noastră la durerea divină, ca în operele cele mai crude ale Evului Mediu nordic" (135).

*

Capodopera lui Grünewald şi una din cele mai celebre ale picturii Renaşterii germane este altarul grandios şi complex din Isenheim (pictat între 1412–15), azi în Muzeul din Colmar. Este o *summa* a calităţilor artei genialului Grünewald. – În scena răstignirii totul este scufundat în întunericul nopţii din care apar figurile fantomatice. Nu există aici nici urmă de „frumuseţe" aşa cum o înţelegeau artiştii italieni. Asemenea predicatorului care vorbeşte mulţimii despre Patimile Mântuitorului, Grünewald nu sacrifică nimic pentru a exprima ororile crudei agonii: corpul lui Hristos muribund este deformat de torturile răstignirii, spinii coroanei pătrund în rănile sângerânde care acoperă întreaga figură. Hristos răstignit exprimă semnificaţia torturii calvarului prin trăsăturile feţei şi gestul teribil al mâinilor cu degetele crispate. Suferinţa lui se reflectă în grupul tradiţional: Maria leşinând în braţele apostolului Ioan, Maria Magdalena care îşi frânge mâinile cu disperare, şi, în afara iconografiei tradiţionale: Ioan Botezătorul cu o carte deschisă în mână, cu cealaltă arătând, impasibil, spre Hristos[1].

[1] De remarcat o trăsătură ireală şi fantastică a tabloului: figurile au proporţii diferite. „Este clar că în acest punct Grünewald a respins regulile artei moderne, aşa cum s-au desfăşurat de la Renaştere încoace, – urcând în mod deliberat până la principiile pictorilor „primitivi" şi medievali, care variau dimensiunile figurilor după importanţa lor pe care o deţineau în tablou. După cum pictural a sacrificat „plăcutul" pentru mesajul spiritual pe care tabloul trebuia să-l exprime, tot aşa el n-a ţinut seamă de noua exigenţă a proporţiilor exacte, – pentru că, în acest fel, el exprima mai bine şi mai adecvat adevărul mistic al cuvintelor lui Ioan" (63).



În panourile laterale artistul a pictat *Bunavestire* (p. 100) şi *Învierea*, două dintre cele mai grandioase creaţii, dominate de un torent de exaltare spirituală. Alături de figuraţiile tragice ale *Răstignirii* artistul a ştiut picta şi pânze de o gingăşie şi o naturaleţe admirabilă, ca în *Madona* din biserica din Stappach, strălucind printre florile unei grădini care vibrează de lumină, prospeţime şi viaţă. În unul din panourile menţionate mai sus, de asemenea: pictorul a exprimat Învierea şi Schimbarea la faţă într-o supranaturală splendoare paradisiacă. Dar acestea sunt doar rarisime momente fericite de seninătate, pe care sufletul turmentat al lui Grünewald le poate încerca. În această alternanţă de viziuni cereşti, de încântare luminoasă, şi figurile copleşite de suferinţă, se desfăşoară poezia vizionară şi realistă a lui Grünewald.

Principalul mijloc de expresie al artei lui este lumina. Mai mult decât mimica figurilor, este remarcabilă intensitatea şi bogăţia efectelor de lumină şi acorduri armonice. Evidenţa plastică a detaliilor şi dezinteresul artistului pentru organizarea spaţială unitară, dar mai ales o încărcătură emoţională aproape sălbatică ce se poate traduce în cele mai crude deformări ca şi în cele mai delicate apropieri de culoare, caracterizează şi operele sale de mai târziu: *Răstignirea* (Karlsruhe), *Întâlnirea Sfinţilor Erasm şi Mauriţiu* (München). „Din vremea vitraliilor încoace nici un maestru n-a avut pentru lumină un simţ atât de acut. În tablourile sale, sursa de lumină însăşi nu e vizibilă, dar lumina pătrunde într-un larg torent, izbucnind când ici când colo, şi pierzându-se treptat în nuanţele fine ale culorii locale" (1).

# Hans Burgkmair

Reprezentant dintre cei mai semnificativi artişti ai Renaşterii germane, cel mai prestigios pictor şi gravor (p. 103) din Augsburg, Hans Burgkmair (1434–1519) şi-a făcut ucenicia – după primele rudimente de pictură primite de la tatăl său, un cunoscut pictor local – în atelierul lui Schongauer din Colmar, care i-a îndreptat şi cultivat interesul în special pentru pictura lui Holbein cel Bătrân, precum şi pentru italienii Vivarini, Carpaccio şi Crivelli, pictori bine cunoscuţi în mediile artistice din Augsburg (oraşul era şi centrul foarte activ în promovarea raporturilor strânse cu cultura renascentistă italiană). În 1498, la 25 de ani, a fost primit membru în corporaţia pictorilor din oraşul său natal.

Prima sa operă cunoscută (1490) este un portret – gen în care îşi va manifesta, constant, abilitatea. Urmează – după o călătorie în Italia – o serie de picturi executate (împreună cu Holbein) pentru mânăstirea Sf. Caterina, în care ia ca model tipurile, personajele şi coloritul metalic lucid al pictorilor veneţieni pe care i-am amintit. – În 1505, pictorul a revenit din nou la Veneţia (şi, zece ani mai târziu, încă o dată, într-un sejur de 2 ani), – călătorie ale cărei urmări se percep în pictura sa în monumentalitatea şi intensitatea cromatică: amintire din faimoasa *Assunta* – „Sărbătoarea Înălţării“ a lui Tiţian din biserica veneţiană Chiesa dei Frari, – în *Tripticul Sfântului Sebastian* şi în *Răstignirea* (München, Pinacoteca), capodopera supremă a artistului. Remarcabilă este seria – comandată de împăratul Maximilian I – de 92 de portrete, sculptate în lemn, ale strămoşilor împăratului, şi gravurile (p. 107) cu episoade din războaiele lui. În pictură, lucrările de maturitate artistică deplină, alături de *S. Sebastian* şi *Răstignirea*, mai sunt şi monumentala compoziţie *Sf. Ioan la Patmos*, şi fascinanta *Madona cu Copilul* (Nürnberg) – foarte apropiată de stilul lui

Burgkmair: „Madona cu Copilul“.

Giovanni Bellini. „De clară ascendenţă italiană sunt şi arhitecturile, şi ornamentele, şi regularitatea procedeului compoziţional, şi armonioasa structurare proporţională a figurilor“ (14).

Opera maestrului din Augsburg constituie un moment remarcabil şi semnificativ de apropiere, de punte de legătură

Burgkmair: „Portretul lui Hans Schellenberg".

dintre cele mai evidente cu Italia. „Pictura lui Burgkmair, profund cunoscător al artei Italiei Septentrionale, se exprimă printr-o compoziţie de impunătoare structură, un simţ realist al naturii şi o remarcabilă armonie cromatică, bazată fie pe tonalităţi atenuate, fie pe game mai vii, apropiate de gustul veneţian" (58)[1].

[1] Perioadei ultime a artei renascentiste germane, manierismului, îi aparţine pictorul şi gravorul, flamand de origine, **Bartholomeus Spranger** (1546–1611). Şi-a făcut ucenicia în principal în Italia (Milano, Florenţa, Parma). Între 1567–75 trăieşte la Roma, colaborând la decorarea Vilei Farnese din Caprarola, venind în contact şi cu manierismul lombard şi cu Şcoala din Fontainebleau.
Chemat la curtea lui Maximilian II şi apoi Rudolf II din Praga şi Viena, Spranger a devenit pictorul eminent al acestui distins centru artistic al manierismului, cultivând un stil de elegant eclectism şi rafinată senzualitate. Operele sale cu subiect sacru sunt puţine; cele alegorice şi cu subiecte mitologice luate din *Metamorfozele* lui Ovidiu – nu totdeauna de calitate artistică superioară – au avut o notabilă importanţă istorică, întrucât „au contribuit la răspândirea în Austria şi Boemia a delicatei sinuozităţi, a formelor lui Parmigianino şi a caldei senzualităţi a lui Correggio, constituind în felul acesta un fundamental vehicol de difuzare al manierismului internaţional" (96). – Muzeul de Artă din Bucureşti posedă o lucrare de Spranger: *Noli me tangere*.

# Hans Baldung Grien

Personalitate poliedrică, distinsă, exponent tipic al intelectualităţii umaniste germane, Hans Baldung – supranumit „Grien" pentru predilecţia sa pentru culoarea verde (germ. *grün*, dial. *grien*) – s-a născut (c. 1480 – c. 1545) într-o familie de intelectuali şi a trăit toată viaţa în medii culte şi rafinate, fapt care se resimte mai ales în operele sale de tinereţe. Şi-a făcut ucenicia de pictor şi gravor la Strassburg, iar timp de cinci ani a lucrat în atelierul lui Dürer, bucurându-se de preţuirea şi prietenia maestrului.

Hans Baldung Grien: „Alegoria Muzicii".

Influenţa lui Dürer se notează în incisivitatea liniei primelor sale desene, precum şi în culorile şi lumina düreriene a tablourilor din tinereţe (*Sf. Sebastian, Regii Magi*, – în domul din Halle); „dar în curând Baldung elaborează un stil al său, autonom, ajungând la o viziune optimistă, exuberantă a vieţii, exaltând formele, îndeosebi în opulenţa nudurilor, articulând compoziţiile, creând joviale şi preţioase raporturi de culori" (7). – De la Dürer ia şi tema nudului, pe care însă o încarcă cu o vitalitate demonică şi misterioasă, după exemplul lui Cranach, – de care se apropie şi prin acuta

penetrație psihologică a portretelor sale. (În schimb, în temele religioase, în primul rând, ca în polipticul altarului principal al domului din Freiburg in Breisgau, cu splendida *Nașterea Domnului*, scufundată într-o nocturnă lunară, el trădează și o apropiere de lumea îndurerată, chinuită a lui Grünewald" (14).

*

În studioul lui Dürer a executat ilustrații pentru o carte de rugăciuni: *Rozariul Fecioarei Maria* (1505), care i-a creat o mare faimă. Pentru catedrala din Halle a pictat altarele *Sf. Sebastian* și *Regii Magi* (azi în muzeele din Nürnberg și Berlin). La Strassburg lucrează vitralii, portrete, sculptură decorativă în lemn, și altele; după care, chemat la Freiburg, pictează pentru altarul principal (p. 109) al catedralei *Încoronarea Mariei* (1512) – capodopera sa – cu scene din viața Fecioarei și pe retro, *Bunavestire*. Tot la Freiburg pictează *Odihnă în Egipt* (Viena) și *Nașterea Domnului* (München), – lucrări (Hristos pe Cruce" – p. 113) în care „la spațialitatea clară derivată de la Dürer, subintră o compactă plasticitate a figurilor, o sugestivă strălucire a coloritului și un patos intens, turmentat, care te face să te gândești la Grünewald" (96).

Aceeași neliniște interioară o exprimă în numeroasele portrete în care se reflectă frământările, anxietățile sufletului german provocate de Reforma luterană, care contrastează și în același timp se amestecă cu senzualitatea caldă a unei serii foarte numeroase de desene, de stampe, de picturi foarte diferite având acest subiect (*Adam și Eva, Iudita și Holofern, Alegoria Vanităților*, ș.a.), dar în realitate toate tinzând să reprezinte cu o excepțională lipsă de prejudecăți nudul feminin. Unele din aceste opere prezintă o accentuare a valorii liniei care revelează contacte cu manierismul italian[1].

[1] „Este și aceasta o confirmare a acelei tendințe de eclectism care constituie limita personalității lui Baldung și de la care maestrul n-a știut să se sustragă nici în ultima perioadă (după 1530) a activității sale în care, după *Nașterea Domnului* (Karlsruhe) i-au urmat opere ca *Hristos grădinar* (Darmstadt), inspirate de arhaizante tendințe gotice" (96).



Alături de subiecte religioase Baldung preferă și figuri alegorice, și scene cu vrăjitoare și cu dansurile macabre inspirate din repertoriul Evului Mediu. – Baldung a pictat și tablouri cu subiect mitologic sau alegoric (*Piram și Tisbea*, – Berlin; *Moartea și fetița* – Basel) ori portrete (*Cristofer de Bavaria*, – München), – în care, trecând mult dincolo de formulările clasicizante ale lui Dürer, Baldung își marchează accentuat scenele religioase cu o turmentată violență de mișcare și de culoare, precum și cu îndrăznețe efecte de clarobscur, – în timp ce își imerge reprezentările profane într-o atmosferă fermecată, demoniacă, sau macabră.

„În stilul său de mai târziu, devenit acum manierist, cu multe ecouri olandeze și italiene, formele devin mai elegante și mai îngrijite, dar meditate la rece, cu o căutare a frumosului, intelectualemente contemplat, dorit, ca melancolică aspirație spre perfecțiune, care se remarcă în opere ca *Iuditha, Hercule și Anteu, Adam și Eva*, etc." (58).

Baldung Grien: „Prințesa Baden-Durlach".

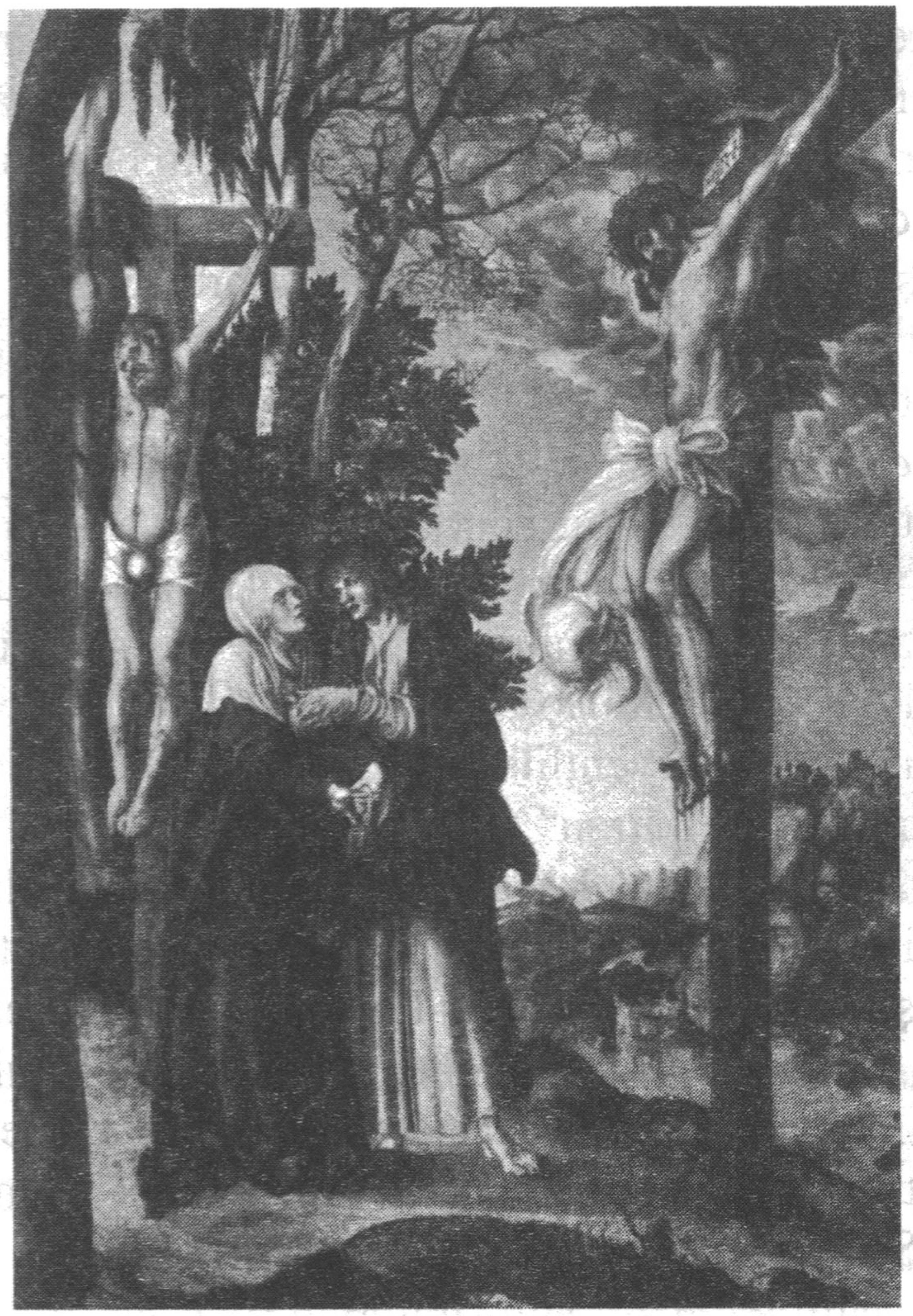
# Cranach cel Bătrân

Născut la Kronach, un sat din Franconia de la care își derivă și numele, Lukas Cranach cel Bătrân (1472–1533) și-a făcut ucenicia în atelierul tatălui său, un obscur pictor și gravor german, alături de care se pare că a lucrat până în ultimii ani ai secolului XV. În 1502 s-a stabilit la Viena, unde a cunoscut pictura italianizantă a lui Michael Pacher; *Răstignirea* (1503, Muz. München) pictată aici, una din marile sale lucrări prin evidența plastică a figurilor și manifesta participare spirituală prin care Cranach îl anunță pe Altdorfer și pe alți maeștrii ai Școlii Danubiene, în luminozitatea splendidului peisaj. Urmată imediat (1504) de o altă capodoperă: *Odihnă în fuga în Egipt*, aceste lucrări – primele care au ajuns până la noi – uimesc prin lirismul lor și perfecțiunea stilistică, cu atât mai mult cu cât nu posedăm nimic din activitatea precedentă a artistului[1].

În același an Cranach se transferă la Wittenberg, în serviciul lui Friedrich Înțeleptul, electorul Saxoniei, unde va rămâne tot restul vieții, ca pictor de Curte al ducilor de Wittenberg. „Aici, stilul său evoluiază rapid, cucerit de influențele Renașterii italiene, ale flamanzilor și al lui Dürer. Din această fază datează operele cu subiect mitologic, concretizate în admirabilele nuduri feminine, cu forme elegante și încă neîmplinite, toate pătrunse de vibrațiile unei linii agile și de prospețime, în care se manifestă, cu o poetică discreție, o senzualitate subtil aluzivă. Foarte numeroase vor fi replicile de atelier ale acestor nuduri" (96).

[1] La Viena, tânărul este deja un artist deplin format, fără umbre de incertitudine sau urme de provincialism. Aici ia contact cu artiști locali, poate și cu Pacher și Dürer, a cărui serie a faimoasei *Apocalipse*, fără îndoială că tânărul o cunoștea.





Cranach: „Hristos pe cruce".

În 1508–9 face un voiaj în Țările de Jos (probabil și cu o misiune diplomatică), prilej de a cunoaște de la sursă arta flamandă. La reîntoarcere, ducele îi conferă un titlu nobiliar și un blazon, cu care Cranach își va contrasemna toate lucrările de pictură; în acești ani, activitatea tot mai intensă îi va procura o largă notorietate, atât în mediile bisericești cât și în cele laice, nobilime și burghezie. Îl cunoaște personal pe Luther[1], de care va rămâne legat printr-o strânsă și devotată prietenie. Cranach îi

[1] Luther va fi nașul de botez al unei fete a lui Cranach – care, la rândul său, a fost nașul de căsătorie a lui Luther și căruia i-a botezat primul copil.

face portretul şi dedică mai multe picturi Reformei. Dar în această perioadă pictura va fi doar una din preocupările lui, nu singura: artistul e acum tot mai ocupat cu treburi publice şi cu afaceri. Achiziţionează o farmacie, apoi o tipografie, apoi un han, birt şi hotel, afaceri care îl fac foarte bogat. În plus, şi activităţile publice îl sustrag de la activitatea artistică: din 1520 este numit senator, iar între anii 1537–44 este ales şi reales *Burgmeister* – primar.

Dar atelierul său este foarte activ, primeşte foarte multe comenzi, – executate aproape în totalitate de ajutoare şi de cei doi fii, Hans şi Lukas; care urmează docil şi fără prea mult talent maniera părintelui lor, – „încât e foarte greu să discerni contribuţia lor de intervenţiile – de altfel, acum puţin relevante – ale lui Cranach „cel Bătrân" (113).

În curând însă cursul vieţii de Curte a pictorului se întrerupe: ducii de Wittenberg participă la războaiele dintre principii reformaţi şi trupele catolice ale Împăratului; şi în bătălia de la Mühlberg, din 1547, ducele Johann Friedrich e învins şi făcut prizonier. Cranach îl urmează, credincios, în zilele amare ale prizonieratului său la Augsburg şi Innsbruck – şi mai pictează pentru el. Se stinge la Weimar, în vârstă de 81 de ani.

*

Primele opere cunoscute sunt *Răstignirea* şi *Fuga în Egipt*. În prima (cu trei ani în urmă artistul mai pictase o *Răstignire*, în care mai persistă urme de asprime medievală) pictorul reia teme pe un plan mult mai înalt de poezie, în care plasarea lui Iisus în dreapta tabloului, iar nu între cei doi tâlhari (doar unul vizibil în întregime) este o îndrăzneaţă inovaţie de compoziţie, într-un peisaj care nu este doar un simplu fundal, ci devine un ecou, o prelungire a acţiunii. – Celălalt tablou, *Odihna în Egipt*, este o scenă plasată într-un peisaj de senină şi idilică pace, în culori strălucitoare, cristaline: un eveniment sacru devenit o „poveste nordică", în cel mai pur *Donaustil*. „Acest simţ al peisajului care învăluie acţiunea şi o absoarbe în nesfârşita sa respiraţie, rămâne poate cucerirea cea mai importantă a perioadei de tinereţe a lui

Cranach: „Vânătoarea" (detaliu).

Cranach, care va rămâne, cu rezultate tot atât de fericite, în operele pictorilor Şcolii Danubiene, – în primul rând, ale lui Altdorfer" (113).

Mutarea pictorului în Wittenberg (1505), oraşul care n-avea nobilele tradiţii ale Nürnbergului, nici cosmopolitismul distins al oraşului Basel, va însemna o etapă cu totul nouă în activitatea lui. De-acum încolo Cranach va fi înainte de toate pictorul Curţii, care îşi va urma stăpânii la serbări, la ospeţe, la vânătoare, – şi imaginile acestor momente vor fi fixate pe frescele şi în tablourile castelelor acestora, sau vor ilustra miniaturile cărţilor lor de rugăciun. Totodată însă acum i se deschide, neprevăzut, o fereastră spre italianism, prin intermediul lui Jacopo de Barbari[1], care activa atunci la Wittemberg; în acelaşi

[1] **Jacopo de Barbari** (c. 1445 – c. 1515), pictor şi gravor, activ la Veneţia în cercul lui Alvise Vivarini, amic şi admirator al lui Dürer. În 1500 se mută în Germania (luându-şi numele Jakob Walch), apoi în Flandra, unde devine pictorul curţii Margaretei de Austria. (Op. princ. *Sacra Familia*, Berlin; *Vedere a Veneţiei* (gravură, Muzeul corres.).

timp, spre operele lui Quentin Metsys şi Jan Gossaert, pe care le-a admirat în călătoria sa din Olanda şi care au avut asupra lui un efect imediat. – Devenit pictorul electorului Saxoniei, va picta pentru acesta, eclectic şi foarte detaşat, subiecte şi teme diverse: portrete ale unor personalităţi ale Reformei, dar şi ale celor mai înverşunaţi apărători ai catolicismului, idile păgânizante şi alegorii mistice, nuduri profane şi imagini sacre – şi totul cu o extraordinară facilitate, cu o disponibilitate care nu îşi refuza nici o experienţă artistică, din orice parte ar fi venit[1].

*

După întoarcerea din Olanda (1509) impetuozitatea operelor de tinereţe cu acccente patetice şi exasperări dramatice a dispărut; îi ia locul riguroasa simetrie şi calibrata ordine şi exigenţă a compoziţiei (*Altarul Sf. Ana*, Frankfurt; *Altarul Principilor*, Dessau)[2]. – În legătură cu acest nou curs al picturii sale este şi abordarea pentru prima dată a reprezentării nudului feminin: „o temă care, în pictura germană de atunci, din primii ani ai sec. XVI, era de o deconcertantă şi îndrăzneaţă modernitate, dat fiind că cele dintâi adevărate studii de nud, eliberate de constrângerile stricte ale iconografiei religioase, au apărut numai odată cu lucrările lui Dürer, în faimoasa gravură din 1504

[1] Tablourile cu scene de vânătoare, ca şi reprezentarea, de numeroase ori repetată a subiectului *Venus şi Cupidon, Adam şi Eva* – şi chiar în sfinţii şi în Madonele sale, Cranach derulează o fabulă delicat curteană, în care simbolurile moralizatoare ale subiectului tratat (de ex. *Hercule îmbrăcat ca femeie*) servesc numai ca pretext la o evocare ingenioasă a cronicii mondene şi a vieţii de curte (135).

[2] „Evoluţia lui Cranach de la genialul expresionism al operei de tinereţe la decorativismul abstract al operelor târzii de atelier este determinată, pe de o parte, de exigenţele producţiei „in serie“, – pe de altă parte este simptomatică pentru evoluţia artei germane şi europene de la mijlocul secolului al XVI-lea spre forme de rafinat intelectualism manierist“ (58).

Cranach: „Luther“.

şi în cele două tablouri pe care Cranach le cunoştea. Numai că nudurile lui Cranach (foarte numeroase sunt replicele de atelier ale acestor nuduri) nu au siguranţa şi corectitudinea anatomică a nudurilor lui Dürer în spirit cu adevărat clasic. O primă încercare a lui Cranach este *Venus* din muzeul Ermitage (1509); iar peste mai mulţi ani, în rolul Evei intrând Venus, Iudita, Lucrezia, nuduri repetate în numeroase replici, – „o Veneră totdeauna gracilă şi sinuoasă, cu o graţie fragilă şi infantilă, total încredinţată jocului unui contur nervos şi subtil neliniştit“ (133) – ca în faimoasa serie de Venere şi Nimfe, tratate cu un linearism decadent şi manierist dulceag. „Pictorul a redat aici tipul femeii germane din vremea lui,

deşi el atribuie acest caracter-tip când Mariei, când Venerei, când Lucreţiei" – (1)[1].

*

În pictura sa cu teme religioase, ca fervent protestant luteran Cranach preferă episoade din *Vechiul Testament*, în timp ce din *Evanghelii* alege episoade puţine (*Hristos şi adultera, Hristos şi copiii, Hristos şi negustorii din Templu*). Fapt este că tablourile sale inspirate din noua iconografie protestantă, „înseamnă o pauză, un moment de oboseală, chiar o sărăcire a fanteziei lui Cranach". Opere ca *Păcatul originar şi răscumpărarea* (Gotha) sau *Paradisul* (Viena) aduc nişte personaje dure, lemnoase, pe o pajişte presărată cu flori. „De altfel nici Luther nu prea se interesa de artele figurative, convins fiind că „imaginile" trebuie să rămână mai mult în inimă decât în faţa ochilor" (113).

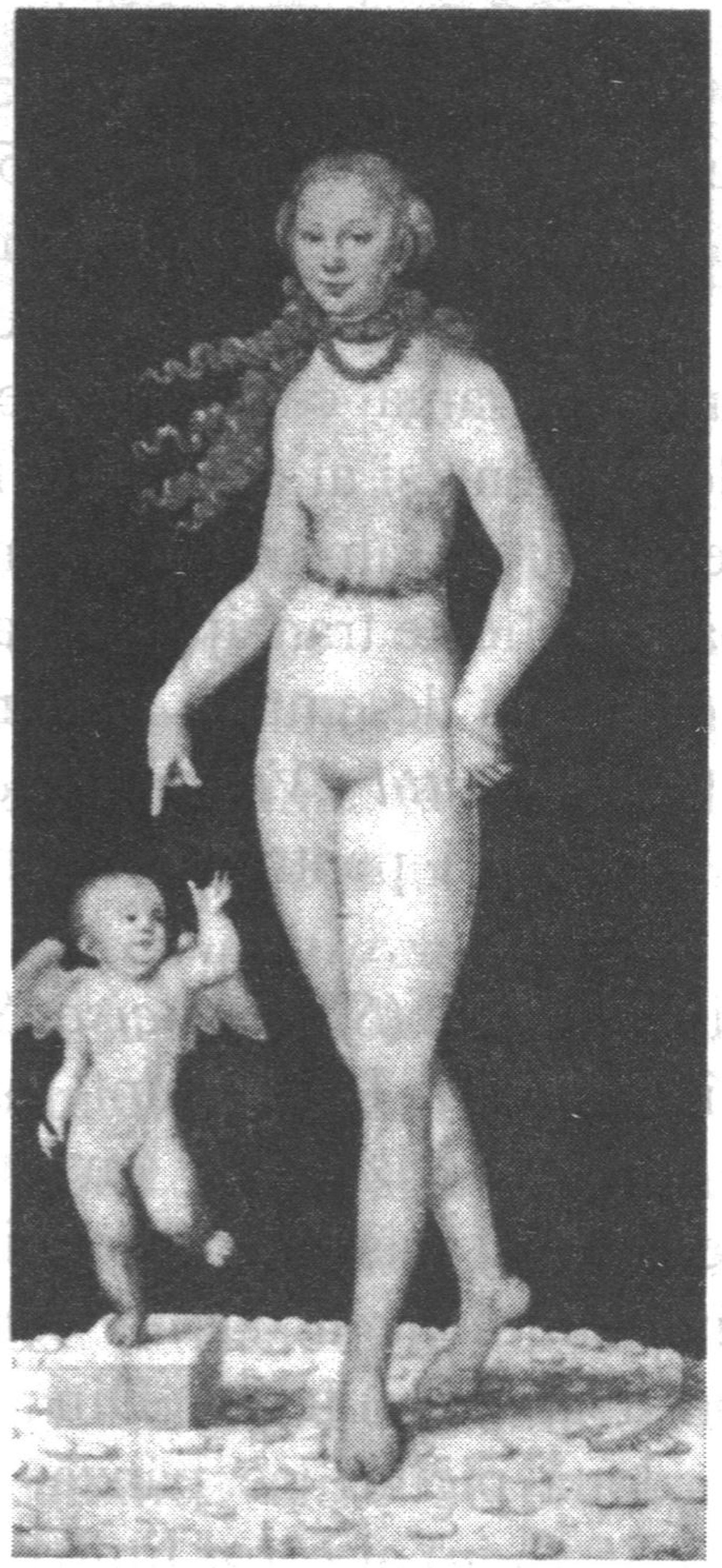
În schimb revin mereu în creaţia sa Venere mai mult provocatoare decât pudice. Nu atât interesul expres pentru Antichitate îl face să abordeze teme mitologice, cât posibilitatea de a reduce subiectul la dimensiunea unei povestiri a unui fapt actual, a unei „scene de gen", în care contemporanii îşi expun figurile şi costumele, şi tocmai cu această extenuantă căutare de frumuseţi îşi încheie cariera pictorul care a avut culmi şi stagnări, febrile momente creatoare precum şi paranteze de oboseală.

„Este inutil să cauţi la Cranach lucida vigoare intelectuală a

[1] „După multe eforturi de a da naturaleţe gesturilor, echilibrului, credibilitate variatelor poziţii ale membrelor (ca în *Nimfa de la fântână*, Leipzig) Cranach capătă o siguranţă în compoziţie, o îndemânare şi o dezinvoltură de ritmuri care nu se teme să înfrunte comparaţia cu opere ale Renaşterii italiene – de pildă, cu celebra *Venus* din Dresda, a lui Giorgione". – Important de semnalat sunt gravurile pe teme biblice (dar şi profane), în parte adunate în *Cartea sacră din Witte* (117 ilustraţii), care constă într-o listă de relicve adunate în capela castelului; apoi figuri de apostoli şi martiri, 14 xilografii (seria *Patimile lui Hristos*) şi gravurile în aramă, executate începând din 1509, în care se resimte influenţa lui Dürer.



lui Dürer, fervoarea pasională a lui Grünewald, solida coerenţă stilistică a lui Holbein: moşteniri medievale şi cuceriri renascentiste, tradiţii germanice şi sugestii italianizante, ascetism şi mondenitate, luteranism şi catolicism au intrat să facă parte din cultura sa – şi a vieţii sale, – fără ca el să simtă imboldul unei alegeri sau exigenţa unei sinteze. Dar din complexul operei sale atât de variată – şi mai ales atât de contradictorie – reiese o imagine dintre cele mai fascinante ale unei stagiuni pictorice, ale Germaniei secolului al XVI-lea" (113)[1].



Cranach: „Venus şi Cupidon".

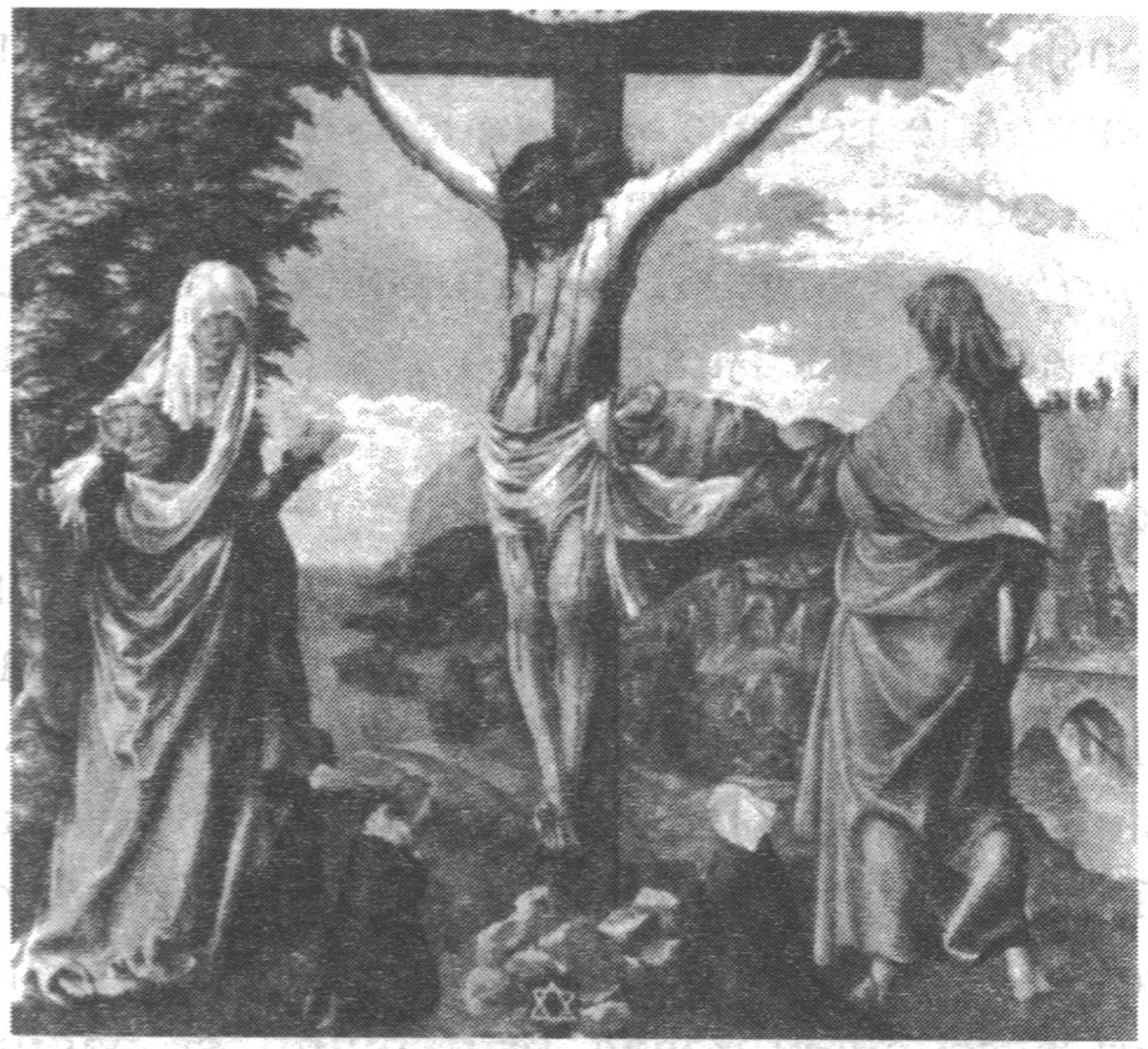
[1] Muzeul Brukenthal găzduieşte o lucrare de Cranach cel Bătrân: *Fecioara Maria cu Pruncul* şi *Sf. Ioan Botezătorul* (ulei pe lemn). – Iar Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti, două lucrări: *Fecioara cu Pruncul, Venus şi Amor*.

# Altdorfer

Cel mai important maestru al „Şcolii Danubiene“ – una din contribuţiile mai tipice ale picturii Germaniei meridionale din sec. XVI – şi cel care a ştiut mai bine ca oricare alt artist să îi interpreteze suflul liric, a fost pictorul şi gravorul Albrecht Altdorfer (c. 1480–1538). Aparţinând unei familii de artişti, s-a format în atelierul tatălui său, iar în 1505 s-a stabilit la Regensburg, obţinând cetăţenia oraşului, renume şi o bună situaţie materială. Din 1506 datează primele lucrări semnate – un grup de gravuri în aramă care dovedesc un studiu bine asimilat al stampelor italiene şi al operei lui Dürer – „de care se deosebea prin interpretarea familiară a temelor mitologice şi prin căutarea de foarte delicate tranziţii şi nuanţe pictorice“ (14). În acelaşi timp se dedică şi desenului, alegându-şi de preferinţă teme fantastice (ca *Sabatul Vrăjitoarelor*), recurgând la cerneluri negre şi la ceruză pentru a desena pe foi de hârtie colorate.

Primele lucrări de pictură (*Sf. Francisc, Sf. Ieronim, Fuga în Egipt*, ş.a., toate între 1507–1510) sunt marcate de influenţa Şcolii Danubiene şi caracterizate de un gust miniaturistic în vederea detaliilor celor mai mărunte; în ele însă se percepe încă de pe acum un viu sentiment al naturii care înalţă peisajul la rangul de protagonist al tabloului. – Din aceeaşi perioadă de tinereţe datează şi două picturi pe pânză, de dimensiuni mai mari (*Răstignirea* şi *Sf. Ioan*) al căror limbaj monumental pare a fi determinat de o puternică influenţă a lui Cranach. – De notat, în legătură cu relaţiile, ecourile, influenţele italiene în pictura lui Altdorfer, reprezentarea interioarelor de biserici, „cu deosebit de interesante trimiteri la arhitectura lombardo-venetă şi la anumite soluţii ale lui Bramante, explicabile nu printr-o călătorie în Italia, ci prin cunoaşterea gravurilor italiene care circulau în Ger-





Altdorfer: „Răstignirea“.

mania (în timp ce spaţialitatea moderată indică o dirivaţie din pictura lui Michael Pacher“).

Din 1511, după o călătorie pe Dunăre până la Viena – ocazie de a cunoaşte mai bine, la faţa locului, pictura *Donaustil* – Altdorfer se dedică îndeosebi xilografiei, afirmându-se cu seria *Căderea* şi *Răscumpărarea neamlui omenesc*, şi lucrând, împreună cu Dürer, la *Arcul de triumf* şi la ilustrarea *Cărţii de rugăciune* a împăratului Maximilian I. – După 1518 artistul revine la pictură, când i-au fost comandate numeroase tablouri de altar, „în care artistul abordează tradiţonalele teme oferite de hagiografie, pe care le reînoieşte cu forţa romantică a fervidei sale fantezii“ (96) – şi ambientându-şi episoadele pictate în perspective arhitectonice clare şi inspirate de o concepţie a spaţiului a lui Michael Pacher, pe care el o accentuiază cu culori contrastante. Perioadei deplinei maturităţi îi aparţine seria de 8 tablouri, care narează episoade din *Viaţa Sf. Florian* (Uffizi, Nürnberg, etc.).

*

În 1526, Altdorfer este ales membru al Consiliului Muni-

cipal Regensburg şi primeşte sarcina de arhitect oficial al oraşului – atribuţie pe care şi-o îndeplineşte cu mult interes, – fapt care se reflectă şi în tablourile sale (*Naşterea Fecioarei Maria, Neprihănita Suzana*, – München, Pinacoteca). – Dar expresia cea mai înaltă a fanteziei pictorului o oferă *Bătălia lui Alexandru* (1529, München), pictată pentru Wilhelm II al Boemiei, cu perspectiva sa intuitivă şi fabuloasă, în timp ce furnicarul de soldaţi estet redat cu o minuţie microscopică, nemaiîntâlnită în întreaga istorie a picturii; armata macedoneană şi armata lui Darius se înfruntă într-un vast, fantastic şi feeric peisaj, peste care plouă lumina astrelor. – Cu patru ani în urmă, în cealaltă capodoperă a genului: *Peisaj danubian*, pictorul realizase cel mai vechi peisaj din istoria picturii germane.

„Altdorfer se aventurează prin munţi şi păduri, pentru a studia forma stâncilor şi a pinilor biciuiţi de vânturi. Multe acuarele şi acvaforte ale lui nu conţin figuri. Este o noutate de o enormă însemnătate“ (63). Dotat cu o fantezie entuziastă, pasionată, ardentă, pictura sa, influenţată puternic de Şcoala Danubiană, tinde să concentreze în special peisaje şi arhitecturi care, din decoraţie de fundal, se transformă în temă centrală. În tablourile lui, o ferventă evocare panteistă a naturii, gustul detaliului veridic de toate zilele, se acordează cu cea mai largă *viziune a Universului*. În privirea pe care o aruncă asupra lumii, Altdorfer îşi pune toată verva sa capricioasă – şi artistul nu încearcă o mai mare plăcere decât aceea de a înşira posibilităţile infinite ale naturii, ca şi cum le-ar vedea *à vol d'oiseau*. „Fără îndoială că acest joc de lumini fantasmagorice, această bogăţie de frunziş, aceste arhitecturi, aceste profiluri incandescente care dau apariţiilor nocturne o tonalitate atât de fabuloasă, nu au o intensitate atât de delicată ca la Grünewald: acestea sunt mai degrabă nişte fermecătoare artificii graţie cărora pictorul ne conduce pe pragul tărâmurilor fermecate“ (135).

Capodopera lui Altdorfer – care a atras şi admiraţia lui Napoleon – considerat „primul mare peisajist şi colorist al Germaniei“, *Bătălia lui Alexandru*, „este prima vedere panora-

Altdorfer: „Portretul unei femei“.

mică a unei bătălii interpretată pe plan artistic major, şi o vedere panoramică fără precedent a naturii însăşi. Lui Altdorfer îi rămâne tributară arta europeană îndeosebi pentru poezia naturii. Altdorfer a îndrăznit, primul în Europa, să prezinte în ulei peisajul autonom, fără figuri, aşa cum îndrăznise să-l evoce mai-nainte numai poezia. Este unul din cei mai mari poeţi ai naturii pe care i-a dat Renaşterea“ (100).

Opera lui Altdorfer însumează şi armonizează aspecte contrastante: lirismul german cu exactitatea pretinsă de realismul flamand şi, în fine, cu clasicismul picturii italiene. – „Pentru limbajul său extrem de mobil şi de exuberant, înclinat spre feeric ca şi spre dramatic, şi pentru predilecţiile sale figurative – păduri, torenţi, prăpăstii, sihăstrii, cavaleri, moşnegi, vrăjitoare, – Altdorfer este considerat unul din precursorii sensibilităţii romantice“ (58).

# Holbein cel Tânăr

Al treilea dintre „cei trei mari" pictori germani – după Dürer şi Grünewald – „ a fost exact opusul lui Grünewalld. Era în primul rând un observator care nu-şi pierdea niciodată luciditatea, claritatea judecăţii şi simţul măsurii" (1). Hans Holbein cel Tânăr (1498–1543) s-a născut la Augsburg, unde tatăl său – ultimul mare pictor al goticului târziu şi primul care a aderat cu hotărâre la Renaşterea italiană (96) – pictor şi gravor, îşi avea atelierul, în care cei doi fii, Ambrosius şi Hans, au învăţat arta picturii de la părintele lor, – artist de şcoală gotic-târzie tradiţională, influenţată de flamanzii contemporani. – La vârsta de 17 ani se mută (împreună cu fratele său) la Basel, unde vine în contact cu elita culturii helveto-germană (aici pictează portretele burgmeisterului şi soţiei sale) şi unde îl cunoaşte personal pe marele umanist Erasm din Rotterdam, căruia în anul următor îi pictează primul din cele trei bine-cunoscute portrete (azi, în muzeele din Basel, Luvru şi Salzburg), totodată ilustrându-i cu 90 de desene faimoasa operă *Elogiul nebuniei* (1515). Doi ani mai târziu, la Luzern, pictează faţada şi interioarele casei burgmeisterului cu fresce de tipul celor ale lui Mantegna. „Desenele pregătitoare dovedesc o precoce şi aprofundată cunoaştere a soluţiilor perspectival-iluzioniste, a motivelor ornamentale proprii, caracteristice Renaşterii Italiei Septentrionale, – sugerând ipoteza unui sejur relativ mai îndelungat în Lombardia, încă din 1517" (58).

La 20 de ani face, efectiv, o călătorie în Italia, decisivă pentru pictura sa: operele pe care le-a executat la întoarcere arată o influenţă certă a artei lombarde şi, în general, a repertoriului formal al Renaşterii italiene. Între cele mai semnificative este polipticul cu 8 scene: *Patimile lui Hristos* (Basel). Altă operă, pictată la 22 de ani, este *Coborârea lui*

Holbein: „Fecioara cu Pruncul".

*Hristos în mormânt*, predela unui altar, de un crud realism, care trădează influenţa lui Grünewald.

În următorii ani pictorul execută cartoane pentru vitralii, desene pentru gravurile *Alfabetul morţii*, mai multe tablouri religioase (azi în muzeele din Freiburg şi Darmstadt), – între care *Madonna* cu donatorii, burgmeisterul Meyer şi familia de 6 persoane, în care schema compozitivă în piramidă este de evidentă derivaţie italiană; pictează de asemenea fresce (terminate mai târziu) în Sala de Consiliu a Municipiului din Basel. – Tânărul îşi câştigă repede un frumos renume şi ca ilustrator şi gravor, în mediile culturale din Basel, întreţinând

strânse relații cu filosofi, savanți și umaniști. În compozițiile sale religioase, „dar cu o mentalitate substanțialmente laică, Holbein concepe episoadele sacre cu obiectivitate, într-un spirit de dramă severă“ – (110), artistul atestă perfectă cunoaștere a perspectivei arhitectonice, motivele ornamentale de inspirație italiană și o tonalitate sobră a culorilor, cu un echilibru și o măsură cu mult mai mare decât operele încărcate ale romaniștilor germani și flamanzi“ (135).

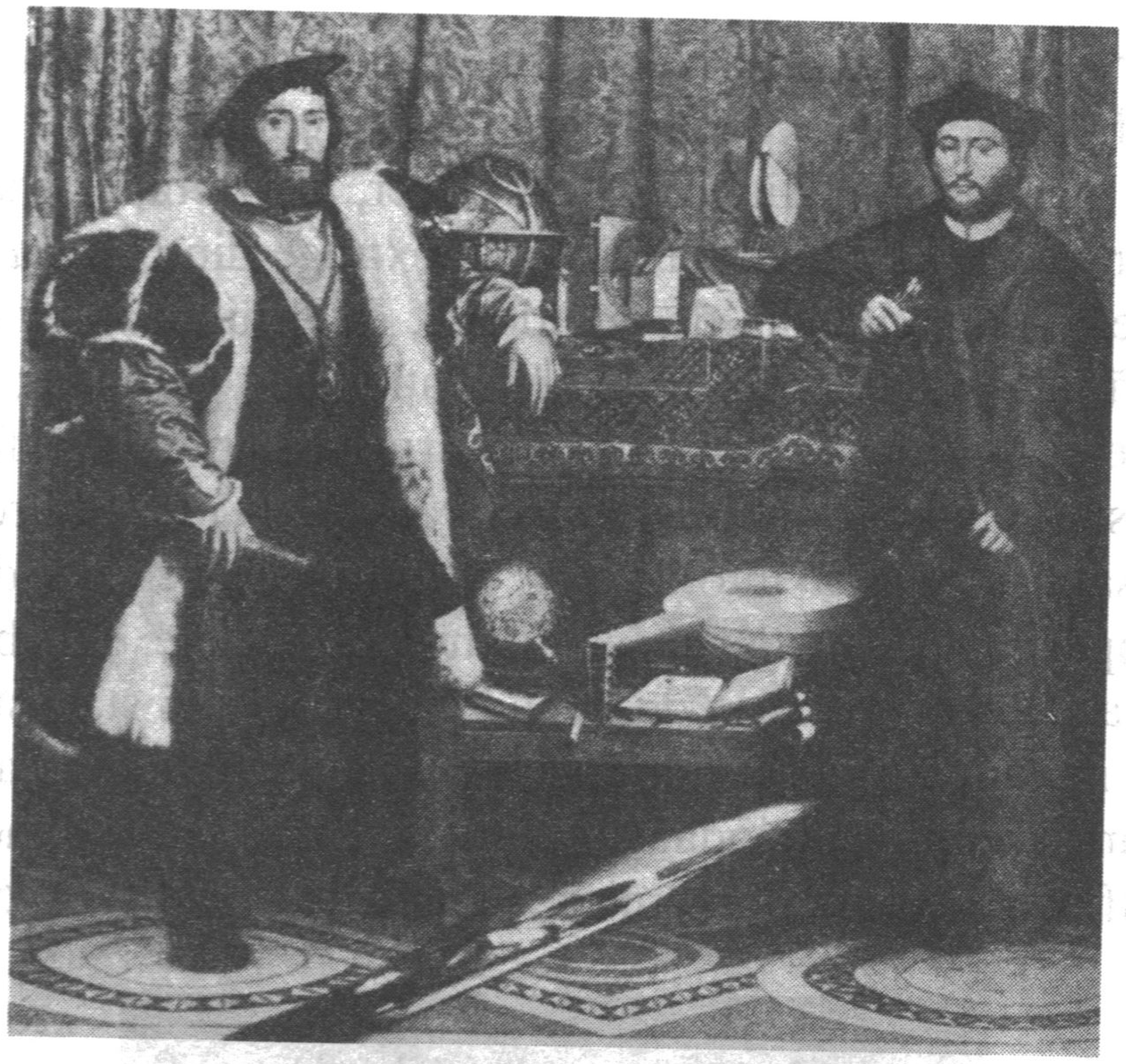
*

Dar penuria de comenzi – din cauza Reformei care interzicea imaginile sacre în biserici – îl determină să se transfere în Anglia (1526); unde va rămâne – cu excepția unei reîntoarceri de trei ani în patrie – până la sfârșitul vieții (cauzată de o epidemie de pestă, în 1543).

În Anglia ajunge – după o oprire la Anvers, unde îl cunoaște pe renumitul pictor italianizant Quentin Metsys – cu o scrisoare de recomandare din partea lui Erasm către fostul discipol și prietenul acestuia, Cancelarul Regatului Britanic și mare umanist Thomas Morus. – Din Anglia face o călătorie în nordul Italiei; iar în Franța, pe Valea Loarei, unde a putut admira și studia opere de Leonardo da Vinci, pe lângă cele ale contemporanului său francez Jean Clouet. În Anglia, Holbein a găsit – și după căderea lui Morus în dizgrație – influenți protectori la Curte și numeroși comitenți din înalta aristocrație, precum și din colonia negustorilor germani din Londra.

În portretele lui Morus și ale familiei sale, în cele ale lui Erasm, ale arhiepiscopului Warham de Canterbury și în toate celelalte executate în Anglia, artistul este un portretist obiectiv pentru că în fața modelului ia o atitudine de distanțare: „el simte omul ca pe o ființă care participă la viața societății căreia îi aparține, și, prin urmare, poziția socială a personajului se confundă *tutt-uno* cu aspectul său fizic și cu calitățile lui morale“ (96). El caracterizează personajele ca exponenți ai unei determinate clase sociale. Holbein propune portretul impasibil și impersonal – portretul „de curte“ sau „de paradă“ (14).





Holbein: „Ambasadorii“.

*

În 1536 Holbein devine pictorul oficial al lui Henric al VIII-lea – și la această dată portretistica lui atinge nivelul cel mai înalt. Acestei perioade aparțin reprezentările aulice (p. 111) ale lui Henric VIII (dintre care, cel mai cunoscut – p. 109 – este cel înfățișat într-o somptuoasă costumație, din Gall. Nazionale, Roma); cel al reginei Jane Seymour, – Muz. Haga, – a treia soție a monarhului[1]; cel al principesei Danemarcei (Londra), faimosul dublu portret *Doi Ambasadori* (Nat. Gallery), Londra, pe lângă numeroasele portrete ale curtenilor și ale marilor negustori hanseatici (Gisze, Wedigh, Tibys, etc. – azi în muzeele din Berlin și Viena); toate se caracterizează printr-o acuitate extraordinară

[1] Henric VIII îl trimitea pe Holbein (sau respectivele lucrări) în Europa, pentru a se servi de portretele lui în alegerea unei noi soții. După moartea Janei Seymour, noua aleasă a fost Anne de Clèves, cu care regele s-a căsătorit în 1540; după care, numaidecât pictorul a executat portretele noilor căsătoriți.

a observației,prin simțul decorului și echilibrul formei, la care pictorul ajunge prin experiența artei renascentiste (58).

Nu mai puțin italianizant ca Dürer, dar temperament mai puțin problematic ca acesta, Holbein extrage din pictura italiană o impresie de soliditate, de grandoare, de echilibru – și o trece, cu toată naturalețea, prin filtrul educației sale germane; iar personajele și portretele, în forme de o armonie aproape rafaelescă. – Această viziune limpede și obiectivă, care la el este firească, îl incită să-și găsească întotdeauna o formă clasică. În desenele sale impecabile, atât de vii și uimitor de exacte, notabilă este expresia pe care știe să o dea, rând pe rând, unei stări sufletești gingaș melancolice, sau strălucirea unei lumini suverane – și asta, fără a depăși niciodată măsura, – toate acestea fac din el personificarea cea mai puternică a spiritului umanist (135).

Holbein: „Jane Seymour".

# ARTA RENAȘTERII ÎN SPANIA

Identitatea europeană a Spaniei, de o complexitate și originalitate neegalată de nici o altă țară, este expresia (și rezultatul) structurilor de civilizație care s-au succedat în timp, reflectându-se și în succesiunea epocilor și stilurilor artistice.

Anterior secolelor Renașterii, o manifestare tipică a artei spaniole, în arhitectură, sculptură și ornamentică, a reprezentat-o așa numita artă „mudéjar"[1], constituită (cronologic: între romanic și gotic) pe baza unor elemente creștine și musulmane. Stilul „mudéjar" a înflorit la Toledo (*Sinagoga S. Maria Blanca*, sec. XII), Córdoba (capela regală din catedrală), Sevilla (*Alcázar*, sec. XIV), Granada (*Alhambra*, sec. XIII–XIV). Elemente decorative mudéjar (pron. *mudéhar*) au supraviețuit până în epoca modernă.

Goticul spaniol s-a dezvoltat în secolele XIII–XIV, în formele stilului cistercian[2] sau ale goticului francez matur (catedralele din Ávila, Toledo, Burgos, León, Barcelona). În sec. XV se răspândește goticul flamboaiant (catedralele din Sevilla, Segovia, Salamanca). În stil gotic s-au construit și edificii civile (sediile breslelor negustorești, arsenale, castele, palate). – Sculptura gotică s-a dezvoltat mai ales ca orna-

[1] *Mudéjar* – maur rămas vasal al regilor creștini locali și după eliberarea Spaniei (*reconquista*). Stil introdus de acești mauri în opere realizate de creștini sau de musulmani. Elemente mai frecvent aplicate: arcul în formă de potcoavă, tavanul sculptat în lemn policrom, cupole în lemn, alfabetul cufic arab ca motiv ornamental, aplicație de plăci de ceramică colorate pe fațade, etc. Arta maură s-a inserat puternic în Spania, supraviețuind până azi.

[2] Ordin monastic fondat la Citeaux (Cistercium, 1098); a avut o mare importanță în dezvoltarea unei arhitecturi austere, de mare sobrietate. Acestui ordin i se datorează și introducerea goticului în Italia.

mentație a portalurilor bisericilor și în monumente funerare (ca cele din catedralele din Barcelona și Tarragona, executate în sec. XIV de maeștri italieni). În sec. XV, influenței italiene i se alătură cea franceză și cea flamandă, care culminează în marile altare sculptate în lemn, din catedralele din Toledo, Burgos, Sevilla, capodoperele genului.

Pictura spaniolă gotică din sec. XIV este reprezentată de curente diferite, de la stilul goticului linear (în Catalonia) la pictura de influență florentină și sieneză – începând din a doua jumătate a secolului. – În sec. XV, alături de pictura de influență franceză se afirmă cea franco-burgundă a „goticului internațional"; și în fine, puternica influență flamandă, determinată de prezența în Spania a lui Jan van Eyck. Acest stil hispano-flamand, inițiat de L. Dalmau la Barcelona și dezvoltat de B. Bermejo la Valencia și în Aragón, și-a realizat maximele posibilități în secolele Renașterii cu Pedro Berruguete – care a lucrat și la Ferrara și Urbino, – iar în Catalonia, cu Jaime Huguet.

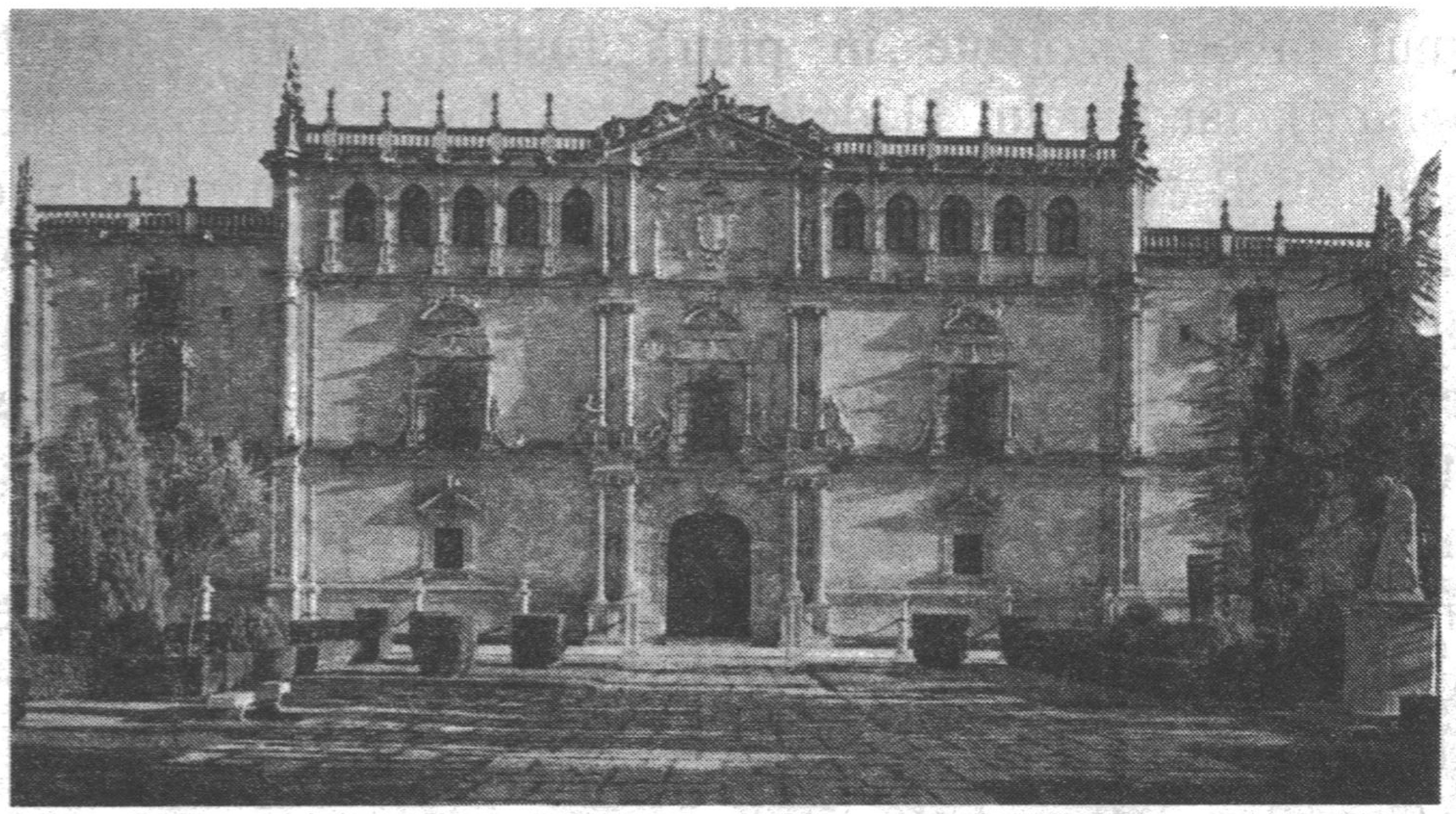
*

Secolul al XVI-lea și-a avut marea strălucire în Castilia și Andaluzia, regiuni care, prin rolul lor politic preeminent și bogăția rezultată din comerțul cu noile colonii din America, au exercitat o necontestată supremație asupra întregii țări.

În arhitectură și sculptură predomină două stiluri: „plateresc"[1] autohton, și cel de derivație renascentistă italiană. Pe la mijlocul secolului al XV-lea, maniera gotic-flamboaiantă fuzionează cu motive de artă *„mudéjar"*, dând naștere unei forme de expresie definite *„stil isabelin"* (de la numele reginei Castiliei, Isabela, care a domnit între 1474–1504). Pe acest fond de eleganță gotică s-au inserat influențe renascentiste italiene, teme de artă populară și diverse elemente franceze. A rezultat

[1] De la *plata* = argint, *platero* = argintar, giuvaergiu. Termenul trimite la minuțiozitatea execuției detaliilor, proprie meșteșugului bijutierilor.





Universitatea din Alcalá de Henares. Fațada Colegiului S. Ildefonso (1513).

un stil totodată realist și decorativ, care a îmbrăcat cu o ornamentație exuberantă structurile arhitectonice rămase încă, substanțialmente, gotice. Acest stil, „care nu mai prezenta articulații arhitectonice funcționale, se limita să elaboreze un foarte bogat vocabular, combinând motive decorative gotice-târzii, maure și clasicizante" (72).

Acest stil arhitectural și sculptural de tranziție, situându-se între goticul târziu și Renaștere (extinzându-se de-alungul întregului secol XVI) a interesat întreaga Spanie, marile centre de difuzare fiind Salamanca – în primul rînd, – Burgos, Valladolid, León, Segovia și Toledo; iar marii săi arhitecți reprezentanți: Alonso de Covarrubias (*Colegiul Santa Cruz*, din Valladolid) și Rodrigo Gil de Hontañon (*Universitatea* din Alcalá de Henares).

*

Despre o arhitectură propriu-zisă renascentistă se poate vorbi în Andaluzia odată cu operele lui Diego de Siloe (*Catedrala din Granada*) și ale lui Pedro Machuca (Palatul lui Carol Quintul, din Granada). Acesta din urmă este o construcție masivă pe plan pătrat (cu latura de 62 m.), cu patru fațade, la

primul nivel rezolvate în piatră rustică cioplită în relief (*bugnato*), iar nivelul al doilea cu un singur ordin, amintind palatul lui Rafael, de Bramante (distrus). Dar monumentul cel mai important, prin puritatea sa clasică, riguroasa simplitate şi sobrietate decorativă, este impunătorul, enorm ca dimensiuni: *Escorial*, palatul care Filip II a hotărât să fie construit după victoria de la Saint-Quentin contra lui Francisc I al Franţei, conceput ca necropolă regală şi centru de studii în serviciul Contrareformei. Întregul complex de edificii este dominat de o rigoare matematică şi solemnă, construit (între 1563–1584) de arhitecţii Juan Bautista de Toledo şi Juan de Herrera.

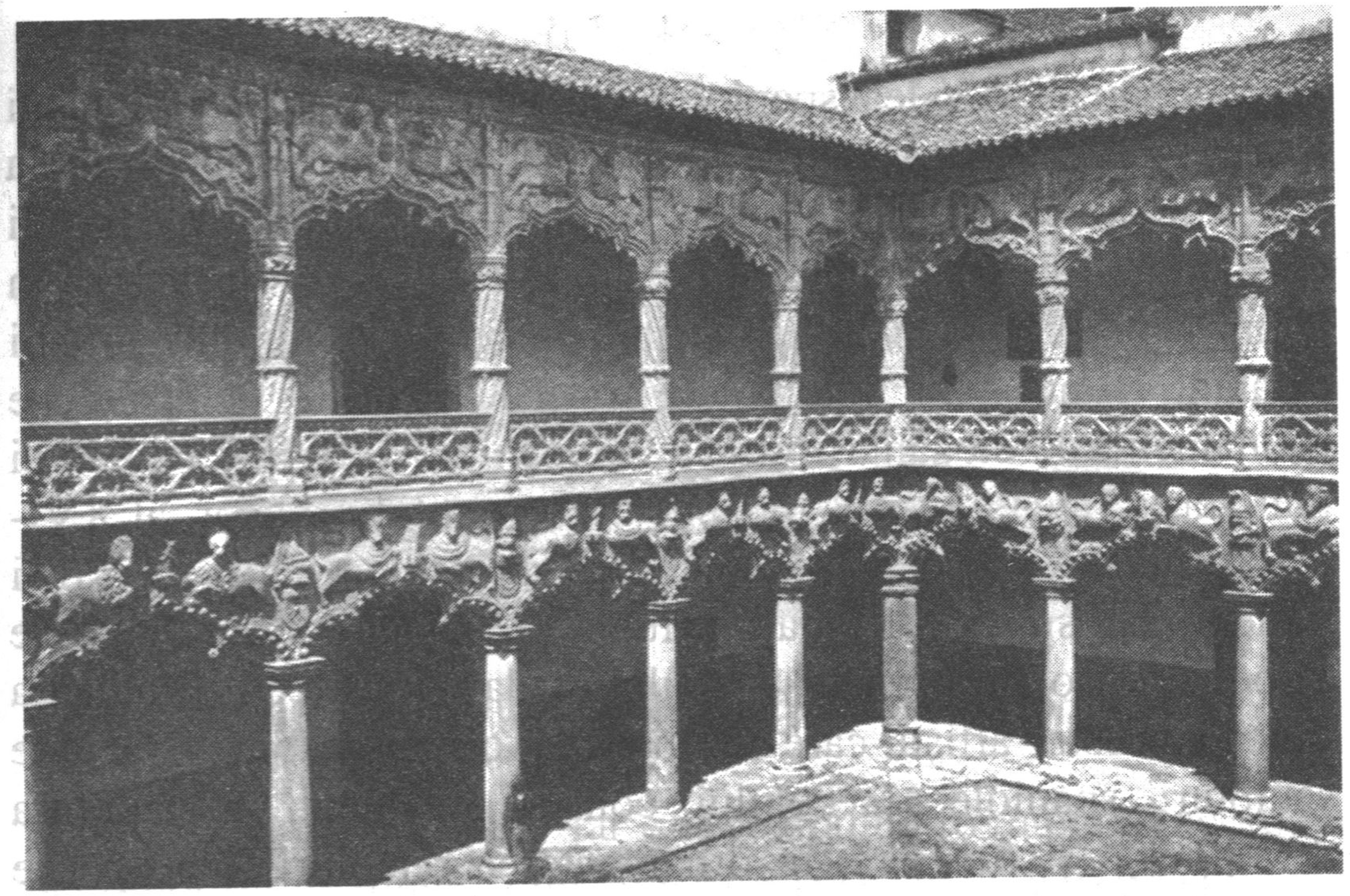
Complexul de edificii – care, în plan, reprezintă un grătar, în amintirea martiriului Sf. Lorenzo, căruia îi este dedicată mânăstirea ce ocupă unul din edificii, – include reşedinţa regală, biserica, universitatea, cu muzeul şi biblioteca aferentă, un seminar şi panteonul regilor Spaniei. Edificiile sunt despărţite între ele de 16 vaste curţi interioare, distribuite în jurul bisericii şi mânăstirii care formează centrul geometric al imensului ansamblu (208 m. pe 162 m.).

*

Arta spaniolă, în general marcat individualistă, manifestă o tendinţă constantă spre o subliniată expresivitate şi originalitate; iar ca ideal estetic, preferă abstracţiei idealiste „viaţa trăită şi realitatea cotidiană" (65). În domeniul sculpturii, ca o altă principală notă caracterizantă este preferinţa hotărâtă pentru tematica religioasă, aproape exclusiv. (De altfel, ca şi în pictură, – cu excepţia portretisticii).

„Sculptorul iberic abia dacă admite subiectul profan şi se arată încă şi mai puţin deschis la mitologia clasică, menţinându-se în schimb riguros fidel imaginii de cult" (65). Alege, ca material, de predilecţie lemnul policrom – în Evul Mediu la fel ca şi în plină Renaştere, când însă marmura şi bronzul domină necontestat. Aceasta – din cauza lipsei în Spania a carierelor de marmură, precum şi a bronzierilor, turnătorilor în bronz. Pe de altă parte, policromia operei sculptate în lemn cerea sculptorului





Palacio del Infandato (Guadalajara).
Ornamentaţie într-o combinaţie de stiluri *mudéjar* şi *plateresc*.

să colaboreze şi cu alţi artişti – şi, în mod frecvent, să folosească un material mai scump: aurul.

La aceste trăsături caracteristice se adaugă şi altele, esenţiale: „Sensibilitatea artistului spaniol şi-a menţinut întotdeauna caracterul popular, fidelitatea faţă de tradiţii, accesibilitatea şi gustul pentru culoare". Şi în sfârşit – caracterul tipic medieval care a persistat în tot timpul Renaşterii a fost organizarea corporatistă a muncii, care a ştiut menţine atelierele de sculptură la un nivel artizanal înalt, apărând interesele artiştilor, în schimb impunându-le anumite norme şi limitări.

La fel ca în Evul Mediu, sculptura nu s-a bucurat, la curţile princiare, senioriale, de favoarea de care s-a bucurat în schimb pictura; sculptorii au fost constrânşi să se limiteze la lucrări comandate de biserici, de mânăstiri, de confrerii religioase şi – mult mai rar – de persoane private, pioase şi orgolioase de a se vedea (şi de a fi văzute) reprezentate în compania personajelor sacre...

*

Secolul al XV-lea spaniol asistă la o creştere a influenţei italiene în pictură şi sculptură. Artişti italieni colaborează la construcţia catedralei din Barcelona. (Sculptorii medievali catalani, şi în continuare cei din Renaştere, refuză să lucreze în lemn, – probabil sub influenţa italienilor). În sculptură, artiştii catalani, sunt – în comparaţie cu cei spanioli – lipsiţi de rafinament, de eleganţa formei, – în schimb sunt mai realişti şi mai ataşaţi încă de stilul romanic. – În secolul următor, al XVI-lea, formele renascentiste în sculptură au fost introduse de artişti italieni[1] sau spanioli formaţi în Italia (Pedro Ordoñez, Diego de Siloe, Alonso Berruguete, – sculptori dar şi artitecţi. Producţia tipică a acestor artişti, care au imprimat o remarcabilă vivacitate sculpturii spaniole a secolului, consta, prevalent, în sculptura devoţională şi funerară, în ornamentarea retablurilor acoperite de auriturі, în executarea de amvoane şi de strane sculptate în lemn din corurile catedralelor. În schimb sculptura mare, de statui, este foarte rară. – În a doua jumătate a secolului al XVI-lea (şi mai ales spre sfârşit) se afirmă şcoli regionale de sculptură (în Aragon, Navarra, în Sevilla, în regiunile basce), în timp ce şcoala din Toledo îşi pierde influenţa, preferând să rămână legată de tradiţiile naţionale. – La curtea din Madrid, italienii Leone şi Pompeo Leoni introduc insistent moduri artistice manieriste, găsindu-şi însă foarte puţini adepţi.

Dar secolul al XV-lea adusese atât în sculptură cât şi în pictură o stăruitoare influenţă a stilului flamando-burgund, înlocuind elegantul şi manieratul gotic francez şi deschizând astfel drum Renaşterii. Asa numita „Renaştere nordică" pătrunde în Castilia din Flandra, prin Franţa – şi triumfă cu uşurinţă, întrucât coincide cu tendinţele realismului. Stilul flamand, care va invada toată arta occidentală în jumătatea a doua a secolului al XV-lea, a dus şi, în Spania, în pictură, realismul tipic flamand şi

[1] **Pietro Torrigiani** (1472–1528), Domenico Fancelli (1469–1519), sculptori modeşti, dar care, lucrând şi în Spania şi în Anglia, au introdus în aceste ţări o benefică influenţă renascentistă italiană.

Juan de Toledo, Juan de Herrera: Escorialul (1563–83).

tehnica picturii în ulei; iar în sculptură, o atenţie acordată detaliilor din realitate şi un simţ al formei, în care expresivitatea înlocuieşte eleganţa stilizată a goticului francez.

În Castilia se constituie trei centre principale – Burgos, Toledo şi Sevilla. La Burgos, Gil Siloe, flamand de origine dar naturalizat spaniol, sculptează nu numai în alabastru ci şi în lemn, cu o tehnică de virtuozitate de giuvaergiu. Principalele lui opere sunt superbul retablu[1] şi somptuosul mormânt în alabastru

[1] *Retablu* – un tip particular, gen mixt de pictură şi sculptură, propriu artei spaniole, de icoane de altar; de proporţii imense şi împărţit – asemenea polipticelor italiene – în mai multe tablouri (sau scene sculptate în lemn), retablul este caracterizat de o strânsă conexiune între zonele pictate şi cadrul în care este înrămat, din stuc, marmură, piatră sau lemn pictat. Acest complex, de figuri şi scene pictate sau sculptate, este şi o operă de arhitectură: o catapeteasmă sprijinită de peretele din fundul absidei, acoperindu-l total sau parţial, şi putând atinge dimensiuni monumentale, de 8–10 m. (retablul catedralei din Sevilla depăşind 20 m. înălţime) cu peste 200 de icoane, pictate sau sculptate (ca cel al catedralei din Sevilla). La aceste retabluri au colabrat mai mulţi pictori şi sculptori care, în ce priveşte arhitectura operei, rămân fideli goticului. – Se ştie că şi Andrea Sansovino a făcut o schiţă pentru retablul catedralei din Toledo, dar realizarea nu i-a revenit lui, ci unor artişti din Olanda şi Burgundia.

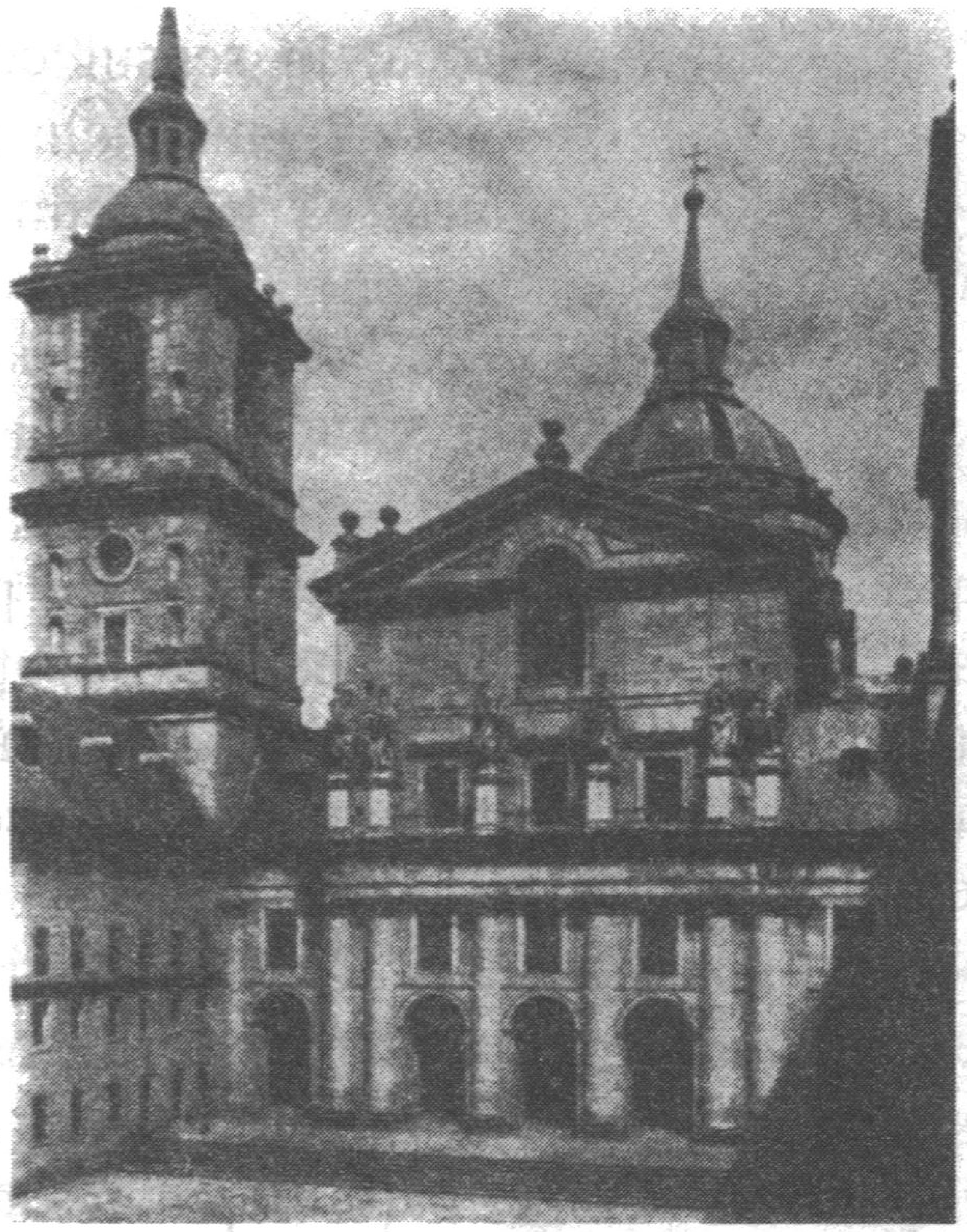
din faimoasa mânăstire Certosa de Miraflores, din apropierea orașului Burgos, al lui Juan II și Isabelei de Portugalia. În contrast cu cea dn Burgos, sculptura școlii din Toledo este de o mai mare sobrietate și un mai accentuat simț sculptural al formei. Monumentul reprezentativ al școlii toledane este *Poarta Leilor*, partea decorativă a catedralei fiind executată (între 1452–65) de artiști germani, flamanzi și burgunzi. – În fine, la Sevilla, un sculptor breton (Lorenzo Mercadante) introduce stilul burgund, cu un monument funerar și sculpturile porților laterale ale fațadei principale, în teracotă policromă, după o tehnică tradițională locală, unde piatra e scumpă (din lipsa unor cariere în apropiere).

*

Pe lângă sculptura monumentală legată de arhitectură, și pe lângă sculptura funerară, sepulcrală, de importanță capitală încă din Evul Mediu, în Spania a luat naștere – și a cunoscut o dezvoltare extraordinară, ca în nici o altă țară, în secolele XIV–XVI – un alt gen de sculptură, mai modest, anonimă (în majoritate) și aproape totdeauna în lemn, reprezentând imagini și scene sacre (cele care se repetă mai des fiind Hristos răstignit și Fecioara cu Pruncul în brațe), piese de ferventă devoțiune populară. Este un gen amintind sculptura romanică, adoptă aceleași modalități stilistice ale goticului francez, creiază tipuri care se repetă, cu puține variante. Personajele, sacre sau laice, sunt reprezentate în mărime naturală, de multe ori având ca autori artiști cunoscuți, de mare valoare, compunând scene și de 4–5 persoane (de ex. scena flagelației lui Iisus); aceste opere, de o valoare artistică incontestabilă sunt păstrate în muzee și scoase în public în procesiuni religioase ocazionale, îndeosebi în Săptămâna Patimilor, când statuile – unele – sunt îmbrăcate somptuos, făcând un puternic efect asupra credincioșilor.

Capacitatea de asimilare proprie artei spaniole a realizat fuzionarea de elemente eterogene – reziduuri ale goticului, inovații flamande, tradiții locale „*mudéjar*“, – pentru ca odată cu începutul secolului al XVI-lea să irumpă, cu succes, influența ita-





Juan de Herrera: Biserica mănăstirii Escorial (fațada).

italiană. Începutul l-a marcat Domenico Fancelli (1469–1519), care introduce stilul italian, cu echilibrul său caracteristic, cu mormintele și mausoleele executate la Avila și Granada (monumentul funerar al principelui Don Juan, respectiv al Regilor Catolici din Catedrala Granadei). Continuatorul său a fost Bartolomé Ordoñez din Burgos, urmat de elevul și colaboratorul său Diego Siloe. Noi formule artistice propune Juan de Juni, francez naturalizat spaniol. Marea figură a sculpturii renascentiste spaniole este Alonso Berruguete. La complexul Escorial, sculptorul italian Pompeo Leoni inițiază manierismul local; în timp ce între sculptorii castilieni ai epocii, cel mai important este Gregorio Fernández.

Lipsa, în Spania, a carierelor de marmură de calitate și a turnătorilor în bronz a făcut să se recurgă mai des la utilizarea lemnului policromat. Se adaugă la aceasta caracterul aproape exclusiv religios și funerar al sculpturii, stilul său popular, policromia de mare efect pentru masele populare, note care au imprimat un caracter de frapantă originalitate; „Sculptura

spaniolă este anticlasică, – barocă, în sensul cel mai larg al termenului, – pentru că se inspiră mai mult din realitate decât din norme preconstituite, pentru că perfecţiunii îi preferă emoţia, iar seninătăţii – pasiunea" (65).

*

„Pictura spaniolă este o artă virilă, austeră, cu preferinţe pentru sensul plastic, sculptoric, scoasă în relief pe un plan, cu un slab simţ al profunzimii în perspectivă a spaţiului". – Alte trăsături caracteristice: lipsa sau raritatea peisajului, a nudului, a mitologiei; slaba vocaţie a spaniolului pentru aceste genuri, – precum şi sentimentul de a evita „natura" sau expresia păgânizantă: consecinţă a normelor Conciliului din Trento, care în nici o altă ţară nu au fost urmate cu atâta rigoare ca în Spania. În schimb, portretul s-a bucurat de o mare favoare (76).

Pictura în Spania a fost mai puţin populară decât sculptura; în schimb, pictura are mai multă moderaţie şi seninătate. Sobrietatea iberică, gravitatea spaniolă se vede clar în operele pictorice, în care este rară acea animaţie şi exuberanţă, frecvente în operele flamande sau italiene. Preferinţa pentru culoarea gri domină paleta multor pictori, în timp ce, în alte cazuri nu lipsesc bogatele şi strălucitoarele efecte de culoare. „Primitivii spanioli, comparaţi cu cei ai altor ţări din aceeaşi epocă sunt, din punct de vedere cromatic, mai sobri. Şi veşmintele pompoase, luxul vestimentar atât de iubit de toate celelalte şcoli de pictură, arată o anumită reţinere coloristică la pictorii spanioli. Totuşi, somptuozitatea fundalurilor şi a ornamentelor aurite, persistă în Spania mai mult decât în alte ţări, – la Huguet, Bermejo, de pildă".

Nu se complace cu uşurinţă în natură spaniolul, – şi asta explică absenţa peisajelor, sau a folosirii stereotipe a peisajului ca fundal al unui tablou. „Acelaşi lucru se întâmplă şi cu nudul – care, într-un fel, este tot natură. Anatomia şi analiza anatomică nu-l atrag prea mult pe pictorul spaniol". Prescripţiile severe ale Contrareformei au avut, cu certitudine, o influenţă în această privinţă.



„Religiozitatea, tema martiriului – impusă iconografiei creştine – care exaltă durerea şi suferinţa ca o cale a mântuirii, n-a fost o temă exclusiv a picturii spaniole, dar nicăieri n-a avut forţa din Spania. Să nu se uite că naţiunea spaniolă s-a format în cursul Reconquistei, cu sprijinul profund şi puternic al religiei; încât, nu lipsesc aici aspectele cele mai intime şi umane ale artei religioase (Morales, El Greco, Murillo, Ribera, Zurbarán)". – Mai puţin abundente sunt temele profane şi mitologice.

El Greco: „Sf. Familie" (detaliu).

Nu există în pictura spaniolă acea opulenţă care se manifestă atât de evident în arhitectură (goticul final, platerescul, barocul, în deosebi churrigueresc). – De asemenea, pictura murală s-a bucurat de o mai mică favoare în Spania. În schimb, foarte de timpuriu retablul a fost genul care – în pictură ca şi în sculptură – a avut o dezvoltare extraordinară în comparaţie cu polipticul italian, căpătând o importanţă primordială şi dimensiuni enorme (retablul catedralei din Sevilla depăşeşte 20 m. înălţime).

Hispaniştii străini au mai remarcat şi alte trăsături ce caracterizează arta spaniolă, în speţă a Renaşterii. Astfel: „Artistul spaniol este mai atras de concret decât de idee sau de imaginaţia vagă". – Un alt caracter semnalat de aceşti critici de artă este ceea ce ei au numit „tristeţea spaniolă", – noţiune în care se includ elemente disparate: asprime, energie, stoicism, devoţiune intensă, preocuparea de moarte, preţuirea acordată mai mult caracterului decât frumuseţii, ş.a. Apoi: tendinţa şi pre-

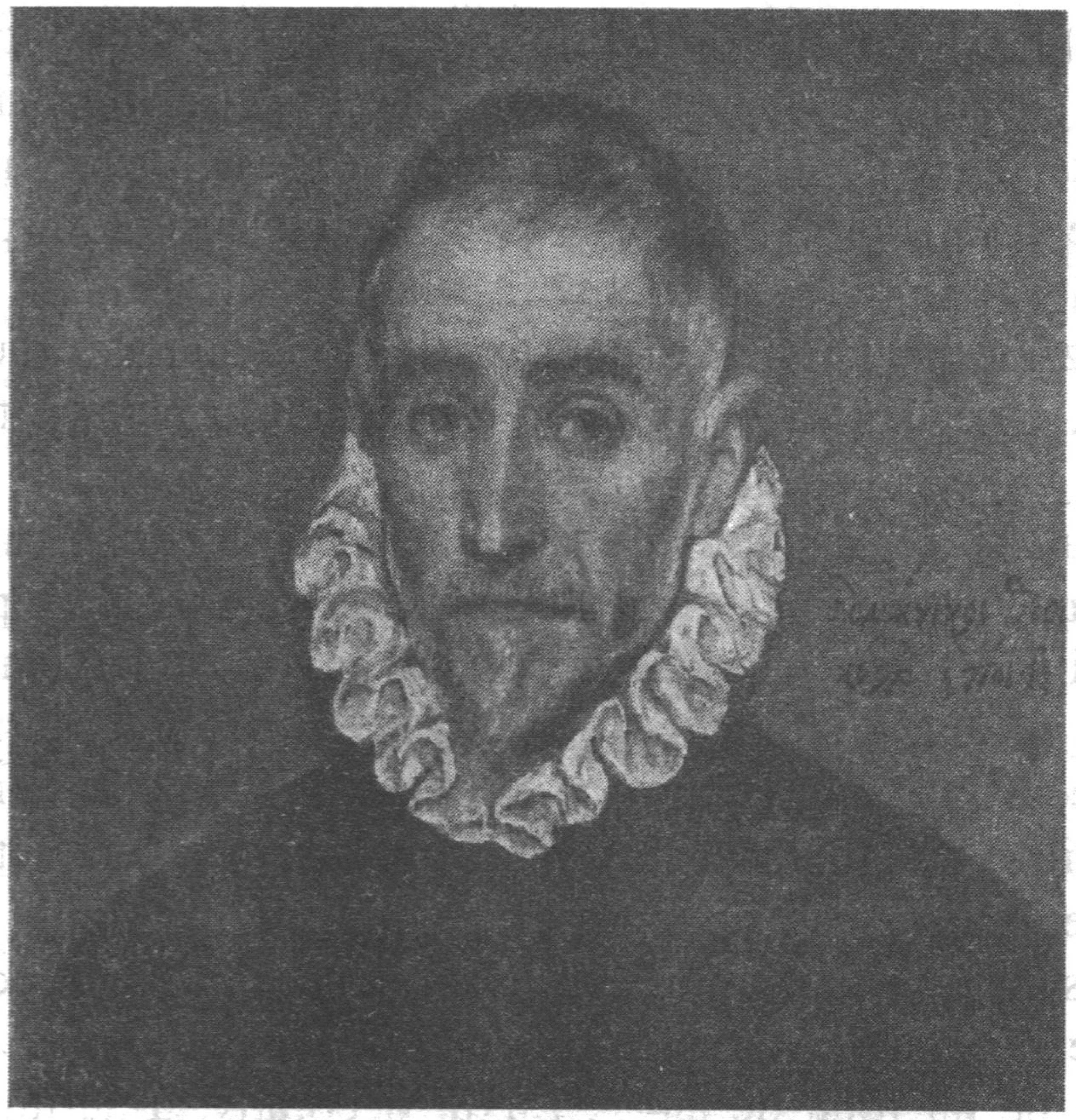
dilecția artei spaniole pentru decorația totală, în prealabil încadrată (stilul maur, isabelin, plateresc, baroc), ororarea de spațiul gol – „*horror vacui*“, – care a generat stilul decorativ „mudejar“, retablurile, tabernacolele, decorația emailată, plăcile smălțuite („*azulejos*“), etc. (76).

*

Încă din primii ani ai secolului al XV-lea ajunge în Spania valul așa numitului „stil gotic internațional“, un fel de *lingua franca* a picturii occidentale, în care la notele italiene, în principal sieneze, se adaugă o predilecție pentru observarea atentă a vieții – note de „pictură de gen“ – și o anumită sofisticare de gesturi și de îmbrăcăminte emfatică (76). Or, încă din această perioadă și prin această predilecție pentru observarea atentă a vieții, Spania va fi cucerită de perfecțiunea execuției și

Fernando Gallego: „Flagelația“.





El Greco: „Portretul unui necunoscut“.

realismul școlii flamande, a cărei influență domină întreaga Peninsulă: în anii 1428–29, marele creator al școlii din Bruges, Jan van Eyck, face o călătorie mai lungă în Spania și Portugalia, oprindu-se la curtea Castiliei. Numaidecât, în 1431, Alfonso I de Aragón îl trimite în Flandra să studieze noul stil pe pictorul Luis Dalmau, – care se pare că a și lucrat chiar în atelierul lui Van Eyck; influența maestrului flamand este evidentă în pictura lui Dalmau.

În acest timp regele Castiliei donează (în 1454) mânăstirilor opere cu subiect religios ale lui Van der Weiden, Maestrul din Flémale, Bouts, Gérard David, Van der Goes, – și pe aceste opere se vor exersa cei dintâi dintre maeștrii cei mai notabili ai secolului: cordobezul Bartholomé de Cardenas (zis Bermejo, activ la Barcelona între 1474–95), Jaime Huguet – figura dominantă a picturii catalane din a doua jumătate a sec. XV – și alții (Fernando Gallego – capodopera: *Flagelația*, – Muz. din

Salamanca; Jorge Inglés, Jaime Jacomart). – „Acest moment al picturii spaniole este tradiţional numită „hispano-flamandă". Dar faţă de modelele lor, se afirmă la aceşti pictori iberici – îndeosebi la Bermejo – o voinţă de a prefera dispersiunii detaliului decorativ şi adnotării analitice a realităţii, proprie flamanzilor, căutarea unei construcţii monumentale; sau a unei sinteze, care denotă o apropiere de noutăţile picturii toscane" (14).

Realismul flamand triumfă, renunţând la manierismul goticului internaţional. Artiştii curţii de Aragón au adoptat însă noul limbaj artistic adăugându-i o luxoasă desfăşurare de fonduri de aur, de nimburi şi ornamente cu reliefuri aurite, ceea ce venea în contradicţie cu realismul flamand. „În mâna spaniolilor, soluţiile nordice îşi pierd fuziunea lor pictorică şi atmosferică, desenul se accentuează, figurile par rigide ca nişte statui, sensul spaţial e neglijat, şi în consecinţă, nici peisajului nu i se dă atenţie, iar pictorii continuă mult timp să execute figurile pe un fond de aur"[1]. Luxul decorativ al auriturilor s-a desfăşurat în Catalonia chiar şi la Jaime Huguet; în schimb în Castilia, unde marea figură a stilului hispano flamand este Bermejo, stilul picturii realiste în ulei din Flandra a devenit mai sec şi mai dramatic la pictorii castilieni. Ultimul mare maestru al Spaniei de la sfârşitul goticului format în stilul hispano-flamand, este Pedro Berruguete, care, sub influenţa stilului italian asimilat în timpul îndelungatei sale şederi la curtea ducală din Urbino, va marca începutul Renaşterii în pictura spaniolă.

Fidelitatea arătată şcolii hispano-flamande a blocat în secolul al XV-lea intrarea Renaşterii italiene în arta Spaniei; dar de la începutul sec. XVI ţara se vede asaltată de entuziasmul pictorilor întorşi din Italia, fanatici admiratori ai lui Leonardo (F. Yáñez, F. Llanos), ai lui Correggio (Luis de Vargas), ai lui

[1] „În parte liber de aceste reticenţe stilistice este Pedro Berruguete, în care dragostea şi fidelitatea pentru realitate a flamanzilor fuzionează cu ideile florentine privind compoziţia" (72).



Michelangelo (Pedro Machuca), Piero della Francesca (Pedro Berruguete) şi Rafael (Juan de Juanes), – fără însă ca prestigiul artei italiene să se impună, să găsească un ecou profund. Pictorii spanioli nu reţin din lecţia italiană decât un aspect sever şi uniform care li se pare că ar fi conform propriei lor religiozităţi, – sub egida căreia pictura naţională începuse să dea dovezi promiţătoare de creativitate.

„Spania intra prea târziu în contact cu lumea Renaşterii în pictură. Valul acestei noi arte însemna o adeziune prea rapidă pentru a permite o asimilare normală. Pe de altă parte, această pictură atrasă de arta antică, de mitologia păgânismului şi de preferinţa acordată nudului, ajunsese în Spania când Contra-reforma îşi pune în acţiune mijloacele sale defensive, în care Spania va avea un rol preponderent". – Pentru că în această ţară sentimentul religios, departe de a se dizolva în forme păgâne, ca în Italia de pildă, şi de a ceda locul unui scepticism tolerant şi cultivat, dimpotrivă, nu încetează să se dezvolte şi să se fortifice

Sánchez Coello: „Infanta Isabel".

„Religiozitatea se exacerbează – rebeliunea maurilor, expulzarea evreilor, teama de contaminare cu Reforma, – şi de neîncrederea în Renaşterea păgânizantă, împiedică fructificarea noii picturi. Se acceptă, într-o manieră mediată şi indirectă, ceva din formele pe care noul stil le comportă; dar spiritualmente, Spania rămâne, în decursul secolului al XVI-lea, ataşată de tradiţiile gotice" (76).

*

„Escorialul a reprezentat în toate planurile artistice o atracţie pentru artişti şi a avut totodată importanţa unei şcoli, – care, îndrumând arta într-o direcţie propagandistică şi oficială, căuta să ceeze un stil; şi într-adevăr, l-a şi creat, cu autoritate şi deplină eficienţă, în arhitectură" (60).

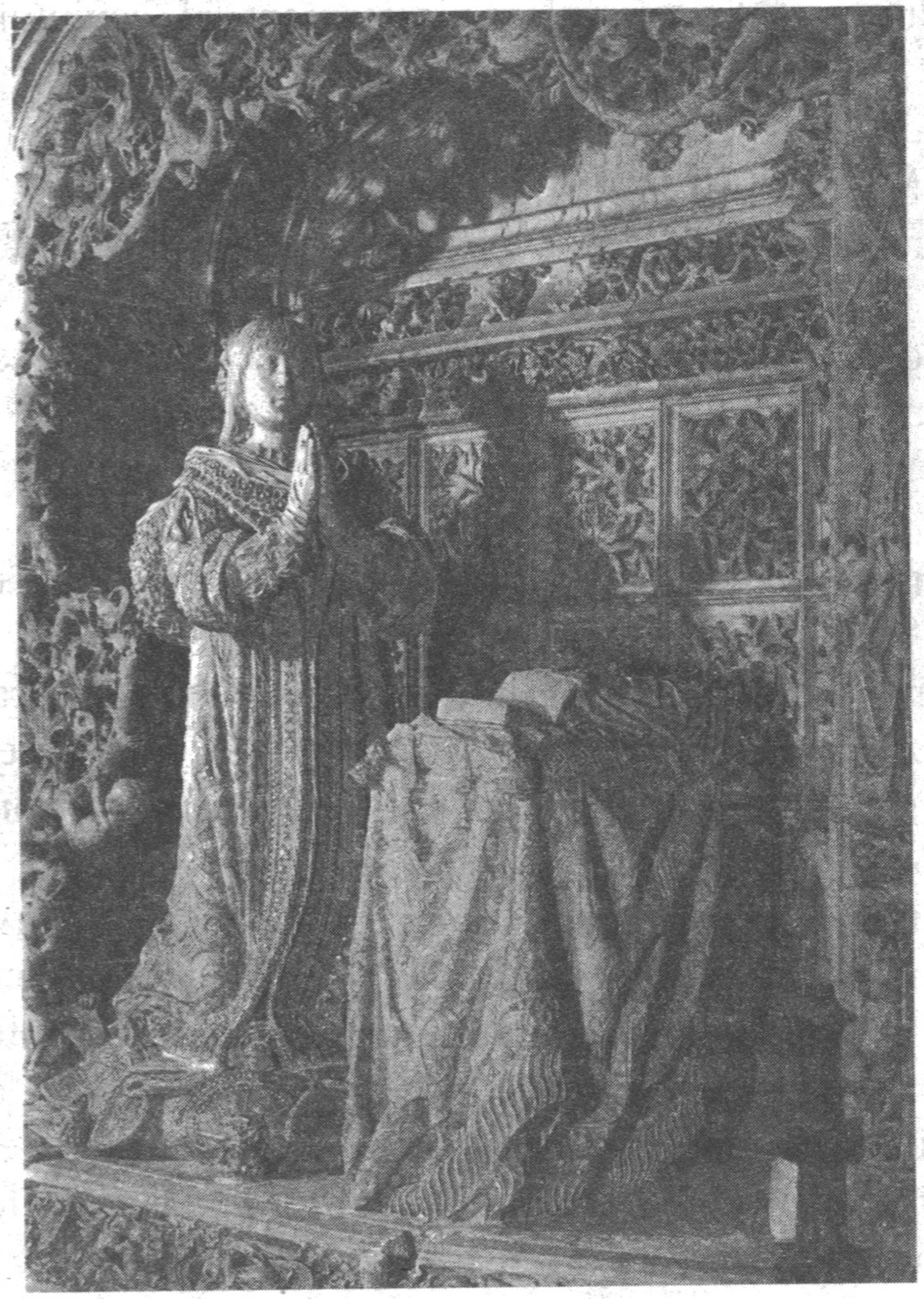
Dar în privinţa picturii, Filip II, care controla şi conducea personal selecţia pictorilor, programul artistic şi activitatea artiştilor în toate domeniile, impunea o direcţie italianizantă. Pictorii italieni însă, pe care i-a adus în Spania (Luca Cambiaso, Federico Zuccari, Peregrino Tibaldi) „nu erau decât nişte epigoni lipsiţi de sensibilitate; ei erau prea străini de sufletul spaniol şi cu greu au reuşit să inculce pictorilor spanioli ecoul manierist al unei decoraţii atât de reci cum este cea cu care ei au copleşit Escorialul".

Ultima şcoală care a fecundat pictura spaniolă a fost şcoala veneţiană. Pictorii au fost atraşi mai mult de colorismul veneţian, de importanţa cu totul deosebită dată culorii, decât de linearismul, de preţuirea preponderent a desenului şcolilor florentine şi romane. Seduşi şi stimulaţi fiind de extraordinar de bogata, de inestimabila colecţie de opere de Tiţian, Tintoretto şi, mulţi alţi pictori veneţieni din palatele regale spaniole, pictorii spanioli – o mulţime – au încercat să intre în graţiile „lucidului Mecena de la Escorial". Acesta i-a preţuit, în special, pe Juan Feranández de Navarete, care, la Veneţia, lucrase alături de Tiţian (întocmai ca El Greco); şi pe portretistul Alonso Sánchez Coello, pictorul oficial al Curţii. În schimb a fost respins un pictor valoros şi extrem de popular, ca Luis de Morales. N-a plăcut regelui nici *Martiriul Sf. Mauricio*, de El Greco, prezentat la Escorial în 1580, – şi El Greco a rămas toată viaţa la Toledo.

# SCULPTURA

## Gil şi Diego de Siloe

Flamand de origine, născut la Anvers, evreu convertit, Gil de Siloe (activ în Castilia în a doua jumătate a sec. XV), a executat, la mânăstirea Miraflores, de lângă Burgos, cele mai reuşite lucrări în piatră din ultima perioadă a Evului Mediu Spaniol.



Gil de Siloe: Monumentul funerar al infantelui Alfonso.

Mai întâi, mormântul regilor Juan II şi Isabela de Portugalia, în care el foloseşte un plan în formă de stea, lucru cu totul nou, şi întregul soclu este ornat cu cele mai frumoase statuete reprezentând Virtuţi alegorice şi personaje din *Vechiul Testament*. – Tot aici, după o muncă febrilă de trei ani, a sculptat în alabastru mormântul infantelui Alfonso (viitorul rege Alfonso XII al Castiliei), principele fiind reprezentat rugându-se în genunchi, plasat într-o nişă funerară arcuită (*arcosolium*), – totul ornat de o reţea dantelată, sculptată cu o extraordinară minuţiozitate, încadrând figura principelui, „brodând în relief, cu o virtuozitate delirantă orice cută a mantiei, a vestimentaţiei. Este culmea cea mai înaltă şi cel mai valoros testament al sculpturii gotice spaniole" (60).

Gil de Siloe a mai executat şi mormântului lui Juan de Padilla (Muzeul din Burgos), a sculptat enormul altar principal al catedralei din Burgos, – şi mai multe retabluri, cu altoreliefuri în cerc, cu policronia pe bază de aur şi de culori translucide, asemenea emailurilor, cu o virtuozitate tehnică excepţională.

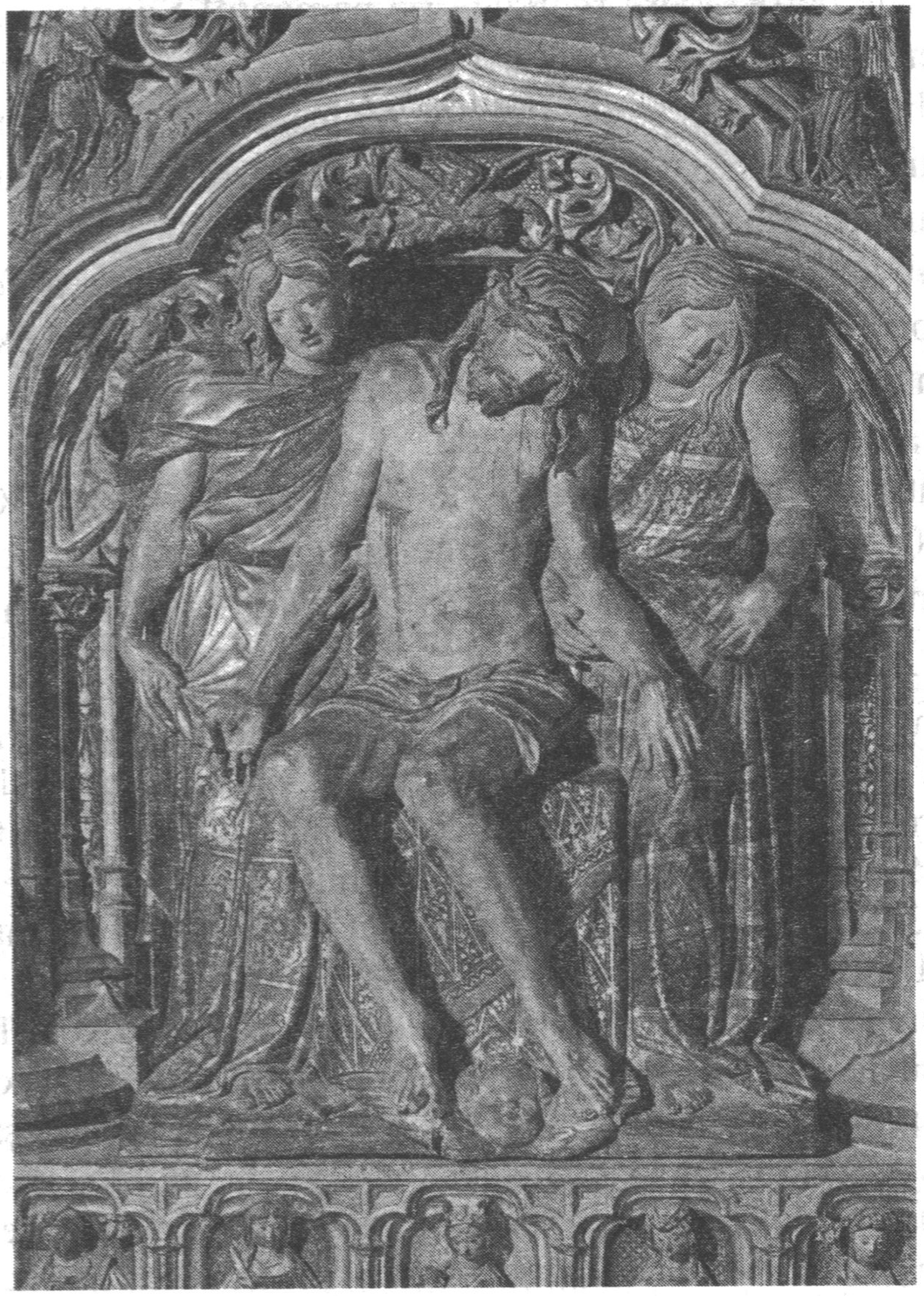
*

„Renascentist şi hispan totodată, figură unică a secolului al XVI-lea", Diego de Siloe (c. 1494–1563), fiul lui Gil de Siloe, se distinge prin stilul său în care elemente tradiţionale fuzionează cu caractere italiene, asimilate în timpul şederii mai îndelungate la Napoli, unde a lucrat împreună cu conaţionalul său Ordóñez.

Arhitect şi sculptor renumit, şi-a început activitatea la Burgos, unde a executat morminte şi altare pentru catedrală. A introdus în sculptura spaniolă, încă gotică, elementele clasicismului renascentist, îndeosebi în opere executate la catedrală: mormântul canonicului Santander şi extraordinarul retablu din Capela Conetabilului. „Artistul adoptă în sculpturile sale în lemn un stil încărcat, excesiv, redundant, emfatic, care în retabluri se accentuează: sculptor fantezist şi spectaculos, religios şi popular totodată" (86).



În 1520, Diego se transferă la Granada, dedicându-se construcţiei catedralei, – un edificiu cu cinci nave, culminând cu o mare rotondă absidală, inspirată din biserica Sf. Mormânt, din Ierusalim, care combină elemente de tradiţie gotică cu elemente „romane", – stil care va avea o mare influenţă asupra arhitecturii plattereşti din Andaluzia (58).



Diego de Siloe: „Hristos între doi îngeri".

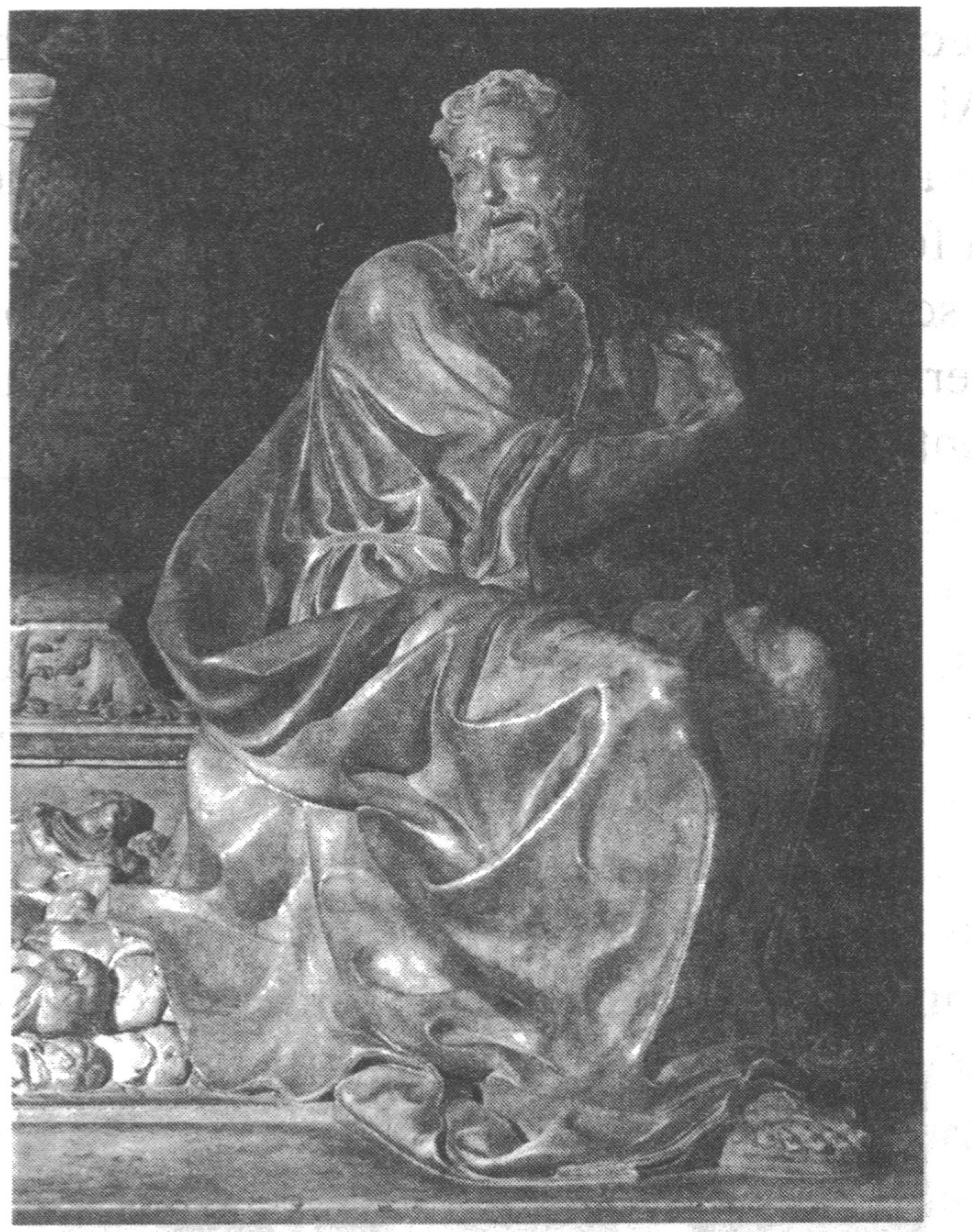
# Bartolomé Ordóñez

Marea sculptură spaniolă a Renaşterii este reprezentată de cei trei „vulturi“ – cum au fost numiţi Diego Siloe, Bartolomé Ordóñez şi Alonso Berruguete. Aceasta a fost precedată însă şi pregătită de activitatea notabilă a unor artişti străini, în speţă italieni, ale căror opere realizate pe pământul Spaniei au creat o atmosferă favorabilă receptării publice şi stimulării creatorilor naţionali[1]. – Între aceştia, italianul Alessandro Fancelli (1430–95), care lucrase mai mult la construcţia şi ornamentaţia palatului ducal din Mantova, a venit invitat în Spania (aici era cunoscut sub numele Dominico Florentino) unde a fost unul dintre primii artişti care au introdus stilul italian executând mormântul principelui Don Juan (în Avila) şi al Regilor Catolici, în catedrala din Granada.

Continuatorul lui Fancelli la Burgos, Bartolomé Ordóñez (m. 1520), căsătorindu-se la Barcelona, a emigrat de aici, foarte tânăr, împreună cu Diego de Siloe la Napoli, unde a colaborat la

[1] În prima treime a secolului al XV-lea italianul Giuliano Fiorentino execută pentru catedrala lui Valencia 12 panouri, basoreliefuri în alabastru, într-o tehnică paralelă celei a lui Ghiberti. Pe diferite căi vin în Spania cópii după lucrări ale lui Donatello, Benedetto da Maiano, Luca della Robbia, şi chiar mici lucrări ieşite din mâinile lui Michelangelo. – Filipe Bigarny, francez naturalizat spaniol, originar din Tours, execută retabluri pentru catedralele din Burgos, Toledo şi Universitatea din Salamanca. În acelaşi timp îşi desfăşoară activitatea în Spania Pietro Torrigiano şi Jacopo Florentino. Primul, şi-a făcut apariţia la Sevilla (fugise de teamă din Florenţa, în urma conflictului cu Michelangelo căreia i-a desfigurat faţa, şi, după ce lucrase un timp şi în Anglia); la Sevilla, Torrigiano a avut un proces cu Inchiziţia – care, în cele din urmă i-a adus moartea. Al doilea italian, Jacopo Florentino, era prieten cu Michelangelo.





Bartolomé Ordóñez: Sf. Andrei.

realizarea unui retablu în marmură. Acestor doi tineri sculptori li se datorează remarcabilul basorelief *Epifania* (Boboteaza) şi un *Sf. George*, lucrare de o mare forţă realistă. La Genova a executat basorelieful *Adoraţia Magilor*; iar la Carrara şi-a avut atelierul, frecventat de numeroşi discipoli.

La Barcelona, Ordóñez a decorat strana gotică din catedrală, cu sculpturi în lemn de stejar, panouri pătrate reprezentând scene din *Vechiul Testament*, cu diferite figuri, între care predomină nuduri de o perfecţiune a execuţiei deprinsă în Italia. Principalele opere ale lui Ordóñez sunt cele două monumente funerare; primul este mormântul regilor Filip II şi al Juanei, din Capela Regală a catedralei din Granada (monument care depăşeşte ca valoare artistică mormântul Regilor Catolici din aceeaşi catedrală, a lui Domenico Fancelli); monument ornat cu patru basoreliefuri-medalioane, cu momente din viaţa lui

Hristos, precum şi statuile a 4 sfinţi, de o deosebită forţă de expresie. Al doilea este mormântul cardinalului Cisneros, din catedrala oraşului Alcalá de Henares, autorul faimoassei *Biblii Poliglote* şi fondatorul Universităţii acestui oraş.

Primul sculptor spaniol care a aderat la noile forme artistice ale Renaşterii, Bartolomé Ordóñez trădează în ultimile sale opere evidente influenţe michelangioleşti.

Jaime Huguet: „Sf. Gheorghe şi Prinţesa" (detaliu).

# Alonso Berruguete

Sculptorul reprezentativ al Renaşterii spaniole (şi pictor), Alonso Berruguete (c. 1486–1561), s-a format – asemenea tatălui său, pictorul Pedro Berruguete – în Italia, unde a stat între anii 1506–1516. În decursul acestui lung sejur îl admiră cu entuziasm pe Michelangelo (şi chiar are prilejul să stea în preajma lui), de care va fi puternic influenţat. (Într-o mai mică măsură se percep în opera lui şi ecouri din Donatello şi Jacopo della Quercia). Vasari îl aminteşte printre cei care s-au educat la Florenţa, la Palazo Vecchio, studiind limbajul plastic riguros al lui Michelangelo din cartonul *Bătălia de la Cascina*. „Dar şi prima generaţie de manierişti acţionează asupra lui, cu exasperările lor formale, trezind – prin simetrie – vâna atavică a celui mai aprins realism care constituie ereditatea sa spaniolă" (86).

Transferându-se la Roma, a participat la concursul organizat de Bramante pentru o copie a grupului *Laocoon*, care urma să fie turnată în bronz; după care, s-a reîntors la Florenţa. Când va reveni în patrie, faima lui de a fi fost „elevul lui Michelangelo", îi va asigura atenţie, consideraţie şi comenzi importante.

Reîntors în Spania, Alonso are iluzia că el este pictor ca şi tatăl său – şi în această calitate intră în serviciul lui Carol Quintul; avea mai puţină consideraţie şi preţuire pentru sculptură, dar împotriva voinţei lui a trebuit să practice această artă – şi, în 1525, Alonso execută retablul din biserica mânăstirii Mejorada, prima sa lucrare în lemn policromat (azi, în Muzeul de sculptură din Valladolid, cel mai faimos muzeu în genul său). – „Din 1526 datează cel de al doilea retablu, de la mânăstirea San Benito din Valladolid; avem de-a face aici cu o halucinantă serie de figuri biblice, întruchipate în figuri muritoare, prezentate ca nişte făpturi care trăiesc, meditează şi acţionează,

totul fiind subordonat, în redare, rolului pe care acestea îl îndeplinesc. Exceptându-l pe Michelangelo, nimeni nu şi-a înzestrat creaţiile cu atâta elan, cu atâta forţă temperamentală, cu o gamă atât de largă a stărilor sufleteşti (60). Nu trebuie să căutăm în sculpturile lui Alonso Berruguete nici perfecţiunea absolută a execuţiei şi nici acea forţă castiliană rezultată din masivitate, sobrietate şi expresivitate directă. „Alonso este stăpânit de o pasiune de nepotolit, de o fervoare care îl face să gesticuleze, cuprins de o dorinţă irepresibilă, de măreţie biblică".

Dintre celelalte multe retabluri executate de sculptor, cel de la Colegiul Irlandezilor din Salamanca lasă mai mult loc picturii, contribuţia sculptorului fiind mai redusă. – *Retablul Regilor*, din biserica Santiago din Valladolid prezintă o repetare a cunoscutelor figuri ovale, predilecte artistului, şi atitudinilor de o varietate mai redusă, – inventivitatea nefiind punctul său forte. – O lucrare remarcabilă este strana din corul catedralei din Toledo; lemnul de nuc al stranei şi friza de alabastru sunt lucrate sobru, fără o preferinţă de a întârzia asupra detaliilor, care întotdeauna a fost străină acestui spirit viguros, robust. Fapt atestat şi de mormântul cardinalului Tavera din spitalul cu acelaşi nume din Toledo, ultima sa lucrare.

*

În faţa sculpturii lui Berruguete spectatorul încearcă o impresie de disarmonie. „Acele figuri nervoase şi disproporţionate par a fi negaţia cea mai categorică a idealurilor Renaşterii. Un anumit dezechilibru, o nelinişte, o efervescenţă, un clocot de linii şi de volume care se convertesc în forme neaşteptate: este însăşi negaţia „frumosului ideal", atât de drag artiştilor clasicismului romanist, atunci la modă. Cu toate acestea, Berruguete nu este insensibil la idealurile de frumuseţe; temperamentul său anticlasic, vehement şi impulsiv, contrazice în aparenţă admiraţia sa pentru Michelangelo, atât de evidentă în întreaga sa operă, chiar şi în plagiatul atitudinilor. Corpul omenesc îi atrage pasionatul său interes, şi fiecare parte, în afară

Alonso Beruguete: „Sf. Familie" (detaliu).

de figură, devine expresivă, chiar cu preţul de a viola legile normale ale sculpturii. Frumuseţea există, da, dar este o frumuseţe făcută din pasiune, nu din seninătate. Ornamentaţia în albastru închis, roşu, verde peste aur, abia-abia acoperit, conferă operei o tonalitate caldă şi metalică, de un efect extraordinar" (65).

Între marii săi contemporani sculptori, Berruguete a fost cel care a dat de la început ascultare temperamentului, forţei sale incoruptibile şi dinamice, cel care a dat întotdeauna atenţie spontaneităţii creaţiei în locul unei opere îndelung prelucrate şi inexpresive. Sugestiva sa forţă dramatică dusă până la limitele expresionismului îl ia ca model pe Michelangelo. Astfel că, în 1561 când Alonso Berruguete a murit, Spania a pierdut un uriaş

comparabil numai cu acesta şi cu Rodin, pentru că şi el a preferat spiritul în locul formei; „şi, într-adevăr, prin maniera sa diferită de cea a contemporanilor săi, mai atenţi la detalii, Alonso Berruguete poate fi considerat primul dintre sculptorii spanioli care a înţeles, în toată plenitudinea sa, semnificaţia Renaşterii" (60).

Pedro Berruguete: „Federico da Montefeltro şi fiul".

# Juan de Juni

În jurul lui Alonso Berruguete s-a format o şcoală care repeta tipurile lui şi îi imita stilul; care se distingea printr-o remarcabilă abilitate tehnică, dar, în mod paradoxal, şi prin lipsa unor talente originale. Sculptura castiliană intra într-o fază în care stilul lui Berruguete a devenit, într-un anumit fel, clasic.

În acest timp vine din Franţa un sculptor care va fi bine primit pe pământul hispanic deoarece a ştiut să se adapteze pe

Juan de Juni: „Mântuitorul".

deplin la idiosincrasia spaniolă, anunţată încă de pe acum de accente baroce, cu o înclinaţie manifestă spre aglomerarea unordetalii menite să producă efect asupra privitorului, în ordinea pasională şi religioasă; înclinaţie ce câştiga din ce în ce mai mult teren în orientarea artistică a secolului.

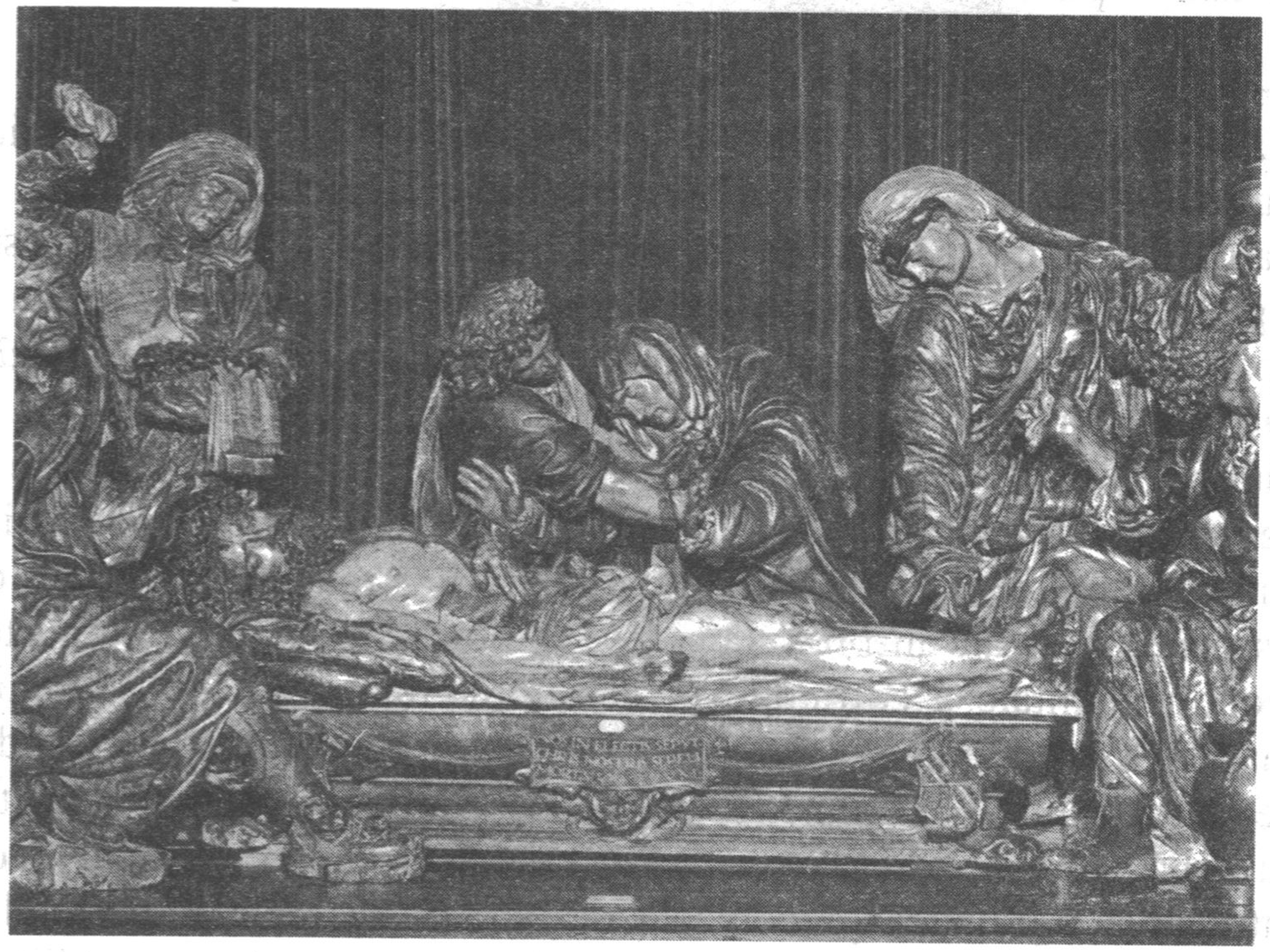
Juan de Juni (pron. Huán de Húni, c. 1507–77) a fost exponentul acelei tendinţe proto-baroce preanunţată de Alonso Berruguete. S-a stabilit la Valladolid – oraşul de reşedinţă a curţii regale la acea dată, – fiind considerat sculptorul cel mai important al Castiliei. „Avea un temperament mistic şi senzual, un suflet chinuit care nu respingea frumuseţea, posedând un simţ scenic care într-un fel direcţionează pasiunea spaniolă spre compoziţii legate de anumite sărbători". Operele sale principale sunt: *Caborârea în mormânt* (Valladolid), *Sf. Matei şi Îngerul* (León), *Sf. Botezătorul cu mielul* (Salamanca), *Pietà* (catedrala din Segovia) – aceasta fiind o capodoperă de un exasperat dramatism declanşat de o mimică şi o gesticulaţie de mare efect. „În retabluri, artistul tinde spre o frumuseţe mai liniştită; alt tip iconografic care i-a consacrat faima este cel al *Fecioarei îndurerate*, „Mater dolorosa", din *Iglesia de las Angustias* (Valladolid), – o altă capodoperă care reprezintă prima izbucnire de baroc în sculptura spaniolă, care începea să imprime vestimentaţiei şi gesturilor o unduire şi o tulburare" (60).

*

Sculpturile lui Juni coincid cu cele ale lui Berruguete în ce priveşte pasionalitatea – „care însă este exprimată într-un mod opus. Berruguete distruge forma, aproape până la punctul de a o lăsa ca pură expresie; Juni în schimb o exaltă la maximum, până la a se delecta, a se complace în ea. Dacă figurile lui Berruguete sunt asemenea unor corzi de arc gata să izbucnească, cele ale lui Juni gesticulează, urlă, debordând de o pasiune nereţinută. Amândoi sunt tocmai prin această diferită lipsă de măsură, anticlasici. Dar Juni este exact contrar unui improvizator. Noţiunile sale de anatomie fuzionează cu o tehnică minuţioasă şi echilibrată, iar tendinţa sa spre complicaţii îl fac să fugă de nuduri şi de poze liniştite. Temperamentul său se potriveşte foarte bine cu temele dramatice în care patosul justifică violenţa excesivă. Primele sale compoziţii exprimă un patetism excesiv de superficial şi de gesticulant. Treptat, treptat, stilul său va frâna excesul de sentiment, devine mai profund şi sincer, poate că ar trebui să spunem: mai spaniol" (65).



Elevii săi i-au continuat opera; „dar continuarea operei lui Juni trebuie căutată în plin secol al XVII-lea, în timpul deplinei înfloririi a artei castiliene" (60).



Juan de Juani: „Înmormântarea lui Hristos".

# Gregorio Fernández

Spre sfârşitul Renaşterii, discipolii târzii ai lui Alonso Berruguete, Juan de Juni şi influenţa lui Pompeo Leoni[1], sculptorul de la Escorial, au dat viaţă şcolii din Valladolid. Este perioada în care spiritul şi severitatea Contrareformei contribuie la o riguroasă dezvoltare a sculpturii religioase în lemn policromat, dând naştere unui gen nou de sculptură, făcută să fie văzută în aer liber şi să creeze o impresie cât mai puternică: genul de statui în mărime naturală – individuale sau grupuri – purtate în procesiunile solemne (*pasos procesionales*), în primul rând a celor care au loc în Săptămâna Patimilor: adevărate spectacole în aer liber de o măreţie impresionantă, echivalente acelor *autos sacramentales*, gen dramatic şi spectacol tipic şi exclusiv spaniol. – Sculpturile respective sunt prezentate în

[1] **Leone Leoni** (1509–90), sculptor, medalier şi bijutier italian, „artistul Regilor Catolici", cum a fost numit, a executat medaliile lui Carol V şi Filip II, mai multe busturi, în marmură şi bronz ale acestor regi, fără ca artistul să se fi deplasat vreodată pentru aceasta în Spania. Principalele sale opere sunt: grupul *Carol Quintul dominând Furia* şi statuia lui *Filip II*, – ambele în Prado.
Fiul său **Pompeo Leoni** (c. 1533-1608) a lucrat timp de aproape 30 de ani la Escorial, unde a iniţiat o artă caracterizată de un realism simplu. Figurile, în mărime naturală, din retablul bisericii din Escorial, realizate în bronz aurit, se armonizează perfect cu austera monumentalitate a edificiului – şi a întregului complex. Grupurile funerare realizate de Pompeo Leoni şi cele în rugăciune, înfăţişându-i pe Carol Quintul şi Filip II împreună cu familiile lor, impun printr-o superbă, rară magnificenţă. Mai târziu, Pompeo „a mai redus întrucâtva rigiditatea preconizată de comenzile reale – şi astfel se explică faptul că statuile sunt mai apropiate de sensibilitatea spaniolă" (60).



poziţii, atitudini şi cu expresia figurilor cât mai patetice, Fecioara este încărcată cu podoabe şi în veşminte somptuoase, în timp ce în policromia statuilor, auritura are rolul principal.

*

Sculptorul castilian cel mai important al epocii este Gregorio Fernández (c. 1576–1636). S-a format la Valladolid, la şcoala discipolilor şi continuatorilor lui Juni şi Leoni. Bucurându-se de o apreciere deosebită, atelierul său a ajuns să absoarbă întreaga producţie de sculptură din Valladolid, primind comenzi din toată Castilia şi extinzându-şi influenţa asupra aproape a întregii Spanii.

Gregorio Fernández: „Veronica" (sculptură în lemn).

Producția sa artistică cuprinde în primul rând icoane de altar și imagini sacre (și profane, cuprinse în scenele religioase), în mărime naturală, sau mai înalte, în lemn policromat. Remarcabile între toate sunt grupurile procesionale: *Coborârea în mormânt, Botezul lui Hristos, Flagelația*, patetica *Mater dolorosa, Veronica, Sf. Tereza*, etc. Cele mai multe aflate în celebrul Muzeu de Sculptură, din Valladolid.

Gregorio Fernández a creat un tip de imagine sacră, cea mai răspândită a școlii sale: Hristos culcat pe spate, nud, pe un cearșaf, cu capul pe o pernă, cu expresia figurii de un dramatism dus până la paroxism. De asemenea, în crucifixele sale. – În aceste sculpturi reprezentându-l pe Hristos mort, expresia de durere este pasivă; în *Mater dolorosa* (Santa Cruz, Valladolid), dimpotrivă, suferința emană din figură cu o forță emoțională nemaiîntâlnită.

Fernández este exclusiv sculptor. Nu își desena niciodată, în prealabil, icoanele de altar, – și este sculptorul care nu își picta statuile. „El a introdus în sculptura spaniolă un patetic realism, de un caracter popular, de o intensă emotivitate religioasă, care a însemnat adevăratul început al barocului castilian, – și care s-a opus cu vigoarea sincerității contra tradiției manieriste de origine italiană“ (96). Marele său succes a fost asigurat de creația de tipuri repetate apoi de continuatorii săi până la saturație; și, în mod deosebit, de a fi realizat o sculptură care să poată fi contemplată și în aer liber (65).

# PICTURA

## Jaime Huguet

Prima etapă de reînnoire a picturii spaniole (și portugheze) a fost stimulată de arta flamandă și marcată de sejurul lui Van Eyck în Peninsula Iberică (1427); după care Luis Dalmau, pictorul regelui Alfonso V de Aragón este trimis în Flandra (1431) să studieze noul stil, pe care apoi l-a asimilat și difuzat în

Jaime Huguet: „Sfinții Abdon și Senen“.

patria sa (*Fecioara şi Sfetnicii*, Muz. din Barcelona); se va constitui în curând o şcoală de pictură hispano-flamandă, în care noul limbaj desfăşoară fondul de aur, nimburile, ornamentele în reliefuri aurite, – elemente care vin în contradicţie cu realismul flamand.

În acest timp, în pictura catalană maestrul cel mai dotat, figura dominantă este Jaime Huguet (între 1434–48). Scos din uitare abia în 1880, Jaime este azi unul din artiştii despre a cărei viaţă se păstrează mai multe informaţii şi a cărui operă a putut fi delimitată cu mai multă certitutdine.

După perioada de ucenicie la Barcelona, lucrează la Zaragoza, pentru biserici din provincie. Se pare că în această perioadă (1440–47) a lucrat în Aragón, unde a executat operele sale mai valoroase. – „La reîntoarcerea la Barcelona, se pare că el a reprezentat valul de reacţie catalană contra artei străine de import, şi a vrut să demonstreze că el putea rivaliza cu noile tehnici printr-o folosire mai rafinată şi mai savantă a modului tradiţional de a lucra" (78). Aşadar, din 1448 se stabileşte la Barcelona unde, timp de aproape patru decenii şi-a avut atelierul, – cel mai mare, mai renumit şi de mare influenţă în toată Catalonia şi Aragón, cu numeroşi ucenici, ajutoare şi foarte multe comenzi.

Principalele sale opere – în care figurile alungite, cu un aer de melancolie, sunt tratate cu o fineţe de tuşă remarcabilă – sunt: *Sf. George şi Prinţesa* (Muz. din Barcelona, – opera sa capitală), *Sf. Bernardin şi îngerul păzitor* (catedrala din Barcelona), retablurile *Epifania* (Muz. din Vich), cel al *Conetabilului Don Pedro de Portugal* (Muz. Barcelona) şi cel al *Sf. Cosma şi Damian* (Catedrala din Barcelona), – în care pictorul îşi dezvăluie gustul pentru o naraţiune simplă şi senină, nutrită cu sugestii primite din arta flamandă. „Operele sale cele mai marcante denotă un realism direct, de o tandreţe melancolică; iar culoarea, modelată de lumină care, de departe, o ordonează şi o construieşte, capătă aici un relief aproape sculptural" (135).

Jaime Huguet duce la perfecţiune tehnica de tempera cu albuş de ou; culorile unei game foarte bogate sunt puse pe un



fond alb şi rămân opace. Modeleul este de o delicateţe extremă, iar privirile personajelor au o expresie acută şi pătrunzătoare, cu totul particulară. (78). Arta sa, în parte încă legată de goticul internaţional, armonizează într-un mod foarte rafinat umanitatea şi reculegerea intimă cu abstracţia fundalurilor de aur şi a detaliilor decorative (58).

„Pictura lui Jaime Huguet revelează o cultură foarte compozită, substanţialmente aderentă la sensibilitatea goticului internaţional; o cultură la a cărei formaţie au contribuit atât rafinata eleganţă a sienezilor, cât şi realismul viu al flamanzilor" (96).

Jaime Huguet: „S. Vincenzo pe rug" (detaliu).

# Bermejo

Cel mai mare pictor spaniol al secolului al XV-lea şi unicul rival la Barcelona al lui Jaime Huguet în ultimii ani de viaţă ai acestuia a fost Bartholomé Cardenas, supranumit – din cauza culorii părului „Bermejo" („roşcatul") – el însuşi semnând, latinizându-şi porecla: „Bartholomeus Rubeus".

S-a născut la Córdoba, către 1440 (m. începutul sec. XVI) şi a lucrat în Aragón şi la Barcelona. Nu se ştie nimic despre formaţia sa şi nici nu poate fi ataşat la o anumită şcoală bine definită, – în opera sa putând fi identificate influenţe variate, care lasă să se presupună că ar fi călătorit mult. În orice caz, este clar că a asimilat perfect tehnica marilor maeştri flamanzi, îndeosebi Van Eyck; dar în unele lucrări au fost observate şi unele ecouri din pictura padovană sau ferrareză, – ceea ce a făcut să se creadă că ar fi călătorit mai mult şi prin Italia (fapt care ar explica prezenţa a numeroase lucrări certe ale sale în muzee italiene, – Acqui, Neapole, Pisa, ş.a.). – „În tot cazul, aceste influenţe flamande şi italiene sunt reelaborate liber cu o aplicaţie spre un ton dramatic şi un gust pentru fast şi solemnitate, care sunt note pur spaniole, în special valenciene şi aragoneze" (96).

Bermejo era un pictor care se bucura de un mare prestigiu în provincia Aragón, unde i-a fost comandată una din principalele sale opere (multe picturi s-au pierdut), retablul având panoul principal *Sf. Dominic pe tron* (Prado). „În această operă pictorul n-a abandonat nimic din bogăţia tradiţională a şcolilor valenciană şi andaluză, fundalurile de aur, brocarturile, ornamentele încărcate de bijuterii... Tehnica sa este superioară, desigur, iar calitatea culorilor poate rivaliza cu cea a oricărui flamand. Artistul aduce în pictura figurilor o forţă şi o energie, o ştiinţă a reliefului formelor, a modelului, a umbrelor care dă nu-

Bermejo: „Pietà".

maidecât spaţiu şi profunzime unei compoziţii, încă tradiţională şi statică" (78).

Artistul a lucrat mai mult la Zaragoza, admirat şi imitat de pictorii aragonezi. El a introdus în provincia Aragón, pictura în ulei. La Barcelona a ajuns în conflict cu Huguet, pentru o comandă (care, apoi, n-a mai fost atribuită nici unuia). La 1490 termină *Pietà*, capodopera sa – „sfâşietoarea viziune a unei dureri universale" – azi în catedrala din Barcelona (pentru care a executat şi desenele vitraliilor).

„Pictura lui Bermejo îmbină o structură în acelaşi timp elegantă şi monumentală, de gust flamand, cu o intensitate psihologică şi dramatică ce se exprimă, foarte liber, într-un limbaj realist" (135). „În principalele opere ale lui Bermejo sunt evidente influenţele flamande în fundalurile aurite şi în dragostea pentru detaliul redat cu minuţiozitate; tipic spaniol însă este gustul pentru fastuos şi patetismul accentuat" (58).

# Alejo Fernández

Cel mai important maestru andaluz – probabil german de origine, dar profund spaniol prin arta sa – Alejo Fernandez (c. 1470–1543) este un pictor foarte fecund, autor de tablouri pe pânză de dimensiuni colosale. Nu se ştie nimic precis despre anii tinereţii, despre maeştrii săi sau despre eventualele sale călătorii. A trăit la Córdoba (lucrările executate aici s-au pierdut), apoi la Sevilla, chemat fiind, împreună cu fratele său, pictor şi el, să lucreze la giganticul retablu al catedralei, cel mai mare din lume (înalt de peste 20 m.)

Din această perioadă datează şi retablul pentru capela Univer-

Alejo Fernández: „Biciuirea lui Hristos“.



sităţii şi faimosul tablou de altar *Sf. Fecioară, protectoarea navigatorilor* (azi, în Alcázarul din Sevilla), – principala sa operă, construită pe două linii perspectivale diverse (influenţă italiană), iar personajele, prezentate cu un realism sever (influenţă flamandă). – „Alejo are o suavitate quattrocentescă şi nu renunţă la folosirea aurului, fapt care explică savoarea primitivilor pe care şi el şi ceilalţi pictori ai stilului platerese o mai păstrează“ (76).

Alejo a fost un pictor foarte apreciat de marea burghezie (totdeauna s-a ţinut de-o parte de ambianţa oficială, a Curţii şi a aristocraţiei); conducea un mare şi prosper atelier, era foarte bogat, avea o casă mare, cu mulţi sclavi indieni şi negri (pe care îi trata cu multă omenie), era un om afabil, cultivat şi foarte evlavios. „Artist de mare fineţe, Alejo Fernández anunţă deja programatica frumuseţe feminină atât de inseparabilă de ceea ce constituie specificul sevillan“ (60).

Producţia sa artistică (*Adoraţia Magilor*, Sevilla; *Biciuirea lui Hristos*, Prado, etc.) apare a fi legată direct de tradiţia flamandă; dar şi de spiritul, de gustul picturii italiene, îndeosebi veneţiene, – „fapt atestat de redarea exactă a perspectivei şi arhitecturilor, de delicatul rafinament al tranziţiilor, al degradeurilor clar-obscurale şi de eficacitatea portretelor puse în primul plan“ (96).

A avut un fiu, Sebastian, – pictor şi el, imitator al părintelui său.

# Pedro Berruguete

Cu Pedro Berruguete (c. 1450–1504) pictura spaniolă, nutrită de-a lungul secolului al XV-lea cu influenţe flamande, atinge punctul său culminant. Discipol al pictorilor italieni, cu el îşi face intrarea din plin şi influenţa Renaşterii italiene, blocată mult timp de prestigiul picturii flamande.

Format şi el într-o ambianţă dominată de reputaţia şi înrâurirea acesteia, Pedro va şti să beneficieze de stilul şi tehnicile artiştilor flamanzi; încât, pe acest temei este chemat în Italia, în serviciul ducelui de Urbino, Federico da Montefeltro. Sejurul său la curtea ducală a fost lung: zece ani.

Aici, pictorul – Pietro Spagnolo, cum este înregistrat în 1477 – a intrat în contact direct cu opera şi (probabil) personal cu Piero della Francesca; a colaborat cu el, sau măcar cu succesorii săi care lucrau aici, Melozzo da Forli, Luca Signorelli, iar flamandul Joost van Wassenhove (Giusto di Gand – cum era numit în Italia) i-a urmat la decorarea Studioului ducelui, pictând câteva portrete din cunoscuta serie de *Oameni iluştri*. Ţinând seama de anumite caractere ale unor opere ulterioare, se presupune că a mai făcut câteva călătorii în Italia, – la Roma, Veneţia, Ferrara.

La Urbino, ducele voise să i se picteze în camera sa de lucru, de către cei mai buni maeştri ai picturii în ulei, efigiile filosofilor, judecătorilor, învăţaţilor Greciei şi Romei antice, şi alte personalităţi biblice, în care scop i-a ales pe Giusto di Gand şi pe Berruguete. În contribuţia acestuia din urmă intră şi celebrul portret al ducelui cu fiul său Guidobaldo. Celelalte tablouri ale artistului rămase în Italia au fost regrupate în galeria Palatului Ducal din Urbino; de asemenea, ale lui Berruguete sunt şi patru din cele şapte figuri alegorice ale „*Artelor liberale*“; alte lucrări se află la Luvru.

Pedro Berruguete: „Sf. Augustin“.

În 1482 ducele Federico moare – şi artiştii curţii din Urbino se dispersează. Berruguete se întoarce în Spania, – tocmai în anul în care, la Urbino se naşte Rafael. Se căsătoreşte (şi va avea 6 copii, între care şi Alonso, viitorul mare sculptor supranumit „Michelangelo al Spaniei“) – şi de la această dată Pedro începe să lucreze la catedrala din Toledo: fresce (pierdute, cu excepţia uneia singure) şi icoane de altar – *Sf. Domenico* (Prado), *Sf. Petru Martir* şi *Sf. Toma* (provenite din retablurile executate pentru mânăstirea Santo Tomé, din Avila), în care influenţa italiană se recunoaşte imediat (în fuzionarea spaţialităţii renascentiste italiene şi a elementelor flamande cu motive castiliene).

După ce se stabileşte definitiv la Avila, opera executată în acest oraş s-a păstrat aproape integral şi intactă. Marile sale compoziţii religioase sunt remarcabile prin efectele de perspectivă, prin animaţia figurilor şi nobleţea clasică a imaginilor. Mai întâi, retablul altarului principal al mânăstirii dominicane Santo Tomé, cu *Scene din viaţa sfântului*, „redate cu o fermitate a desenului şi o artă a clarobscurului absolut nouă în Spania“. Dar spre deosebire de flamanzi, „Berruguete nu renunţă la proce-

deele folosite tradițional de artiştii spanioli şi duse de aceştia la o incredibilă perfecțiune în ce priveşte ornamentele şi folosirea aurului şi argintului pentru fundalurile tablourilor“ (78).

În aceste lucrări compoziția este întotdeauna interesantă prin aplicarea ştiinței perspectivei, rigoarea proporțiilor, căutarea efectelor de lumină. Diversitatea tipurilor şi ordonarea, dispoziția atitudinii figurilor din mulțime, arată intervenția calculelor ştiințifice de care arta lui Piero della Francesca a dat exemplu. – S-ar mai putea evoca în legătură cu aceasta interesantele încercări ale vechilor maeştri spanioli de a obține expresia dorită prin deformări intenționate. Dar ceea ce până acum nu era decât fragmentar şi empiric, a devenit, la Berruguete, studiu sistematic. Pictorul excelează să situeze în spațiu, în arhitecturi profunde şi echilibrate, figuri monumentale şi statice. „El este primul în pictura spaniolă care a avut un simț atât de exact al volumelor. Nimenea nu era mai demn să fie tatăl celui mai mare dintre sculptorii spanioli“.

*

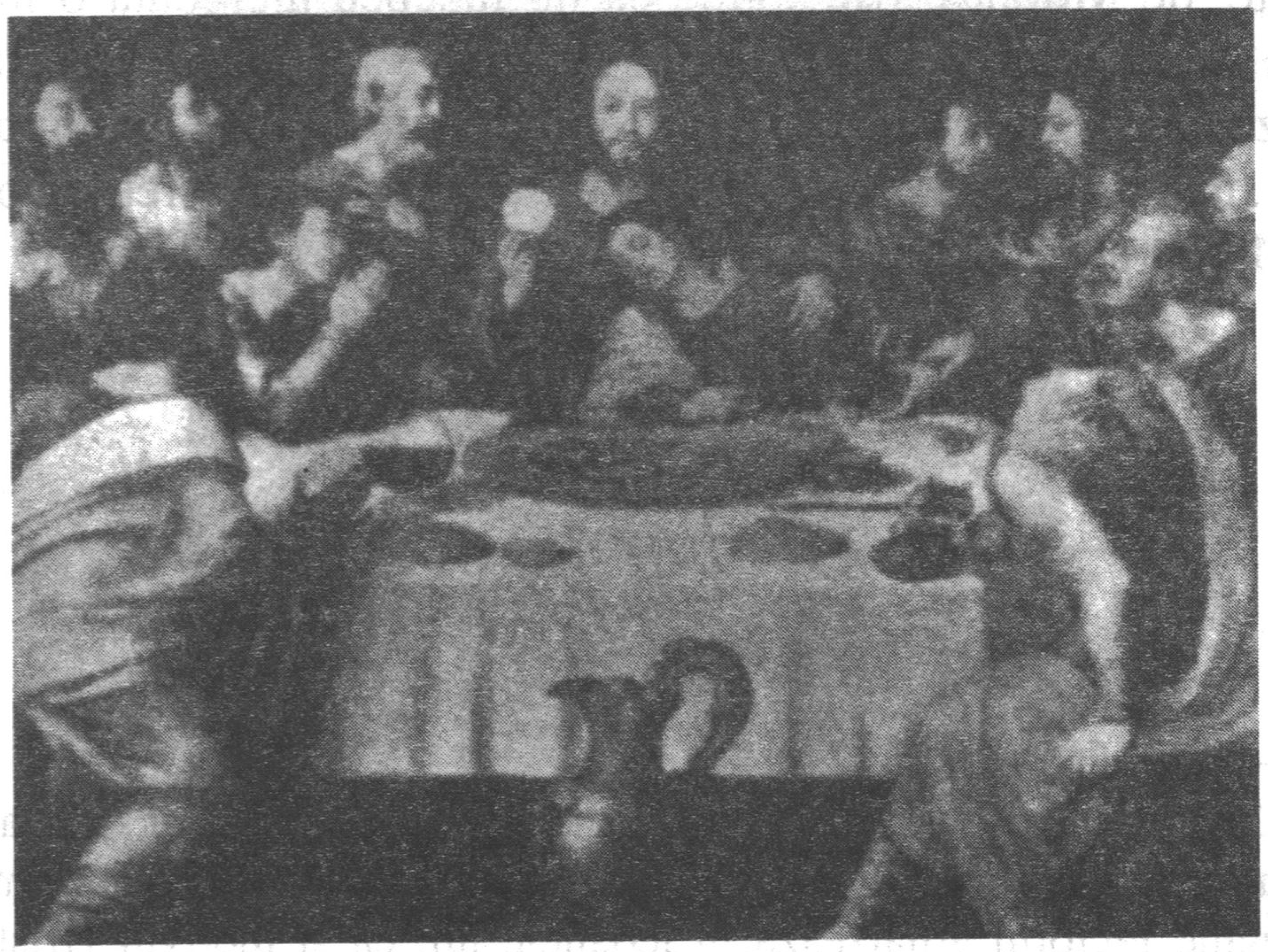
În regiunea în care s-a născut s-au mai găsit ulterior multe lucrări ale lui Berruguete. De pildă, importantul *Retablu al Sf. Eulalia* (Paredes de Nara), cu mari figuri de regi evrei foarte asemănătoare celor de la Urbino, şi cu scene în care intervin numeroase personaje feminine de o grație tipic italiană. La palatul episcopal din Palencia se păstrează panourile unui retablu, o adevărată capodoperă de prima mână prin puritatea şi realismul său monumental. Altele se găsesc în regiunile Burgos şi Segovia; în toate apar numeroare reminiscențe italiene[1].

[1] „Cu puțin înaintea morții, artistul a început retablul altarului principal al catedralei din Avila, terminat de colaboratorii săi. În principal – de **Juan de Borgoña**, exponent al picturii castiliene de derivație flamandă, pictor de o remarcabilă sensibilitate, care lucrase şi la Florența (probabil în atelierul lui Ghirlandaio) şi care a lăsat o operă importantă la catedrala din Toledo (între 1495–1536), unde a decorat sala capitulară cu vaste fresce şi o *Judecată de Apoi*. În acest oraş, şcoala lui Juan de Borgoña a prosperat timp de cincizeci de ani, făcând să triumfe maniera italiană“ (78).

# Juan de Juanes

În 1506 se întorceau în Spania, după o lungă şedere în Italia, doi pictori din regiunea La Mancha – Hernando Yañez şi Hernando Llanos. Unul din cei doi colaborase cu Leonardo da Vinci când acesta executa pentru Signoria din Florența fresca *Bătălia de la Anghiari*. Cei doi obişnuiau să lucreze împreună; pentru catedrala din Valencia au executat, în 1509, un retablu excepțional ca dimensiuni şi valoare artistică.

Această operă a exercitat o atracție deosebită în epocă asupra artiştilor; printre aceştia, familia lui Juan Vicente Masip, pictori foarte activi, bine cunoscuți şi apreciați în Valencia. Juan Vicente fusese un timp în Italia; influența lui Rafael predomină în lucrările lui păstrate la Prado: *Bunavestire* şi *Martiriul Sfintei Iñes*. – „El posedă un simț al volumului, o stăpânire a celor trei



Juan de Juanes: „Cina cea de taină“.

dimensiuni şi a mişcării, care sunt ale unui adevărat maestru" (78).

Aceleaşi calităţi se regăsesc şi la fiul său Juan c. 1523–79 (care şi-a luat numele de la o familie patriciană Juanes), dar mai atenuate, debilitate de un manierism sentimental. Probabil că a fost şi el în Italia; în orice caz, modelele italiene (Rafael, în primul rând) apar insistent în lucrările lui: *Venerabilul Agnesis* (Valencia), *Cina cea de taină* (Prado), capodoperele sale, de o gingăşie şi, un sentimentalism excesiv, cu personaje a căror expresie se aliază cu o mişcare dramatică accentuată[1].

Juan de Juanes „posedă o slabă inventivitate şi este puţin înzestrat pentru a ritma grupurile, deşi va fi considerat, pe nedrept, un colorist genial şi un popularizator în Spania al tipurilor iconografice de origine leonardescă. Stilul său, deşi afectat, a format o şcoală care va continua, sub anumite aspecte, şi în secolul al XVIII-lea" (60).

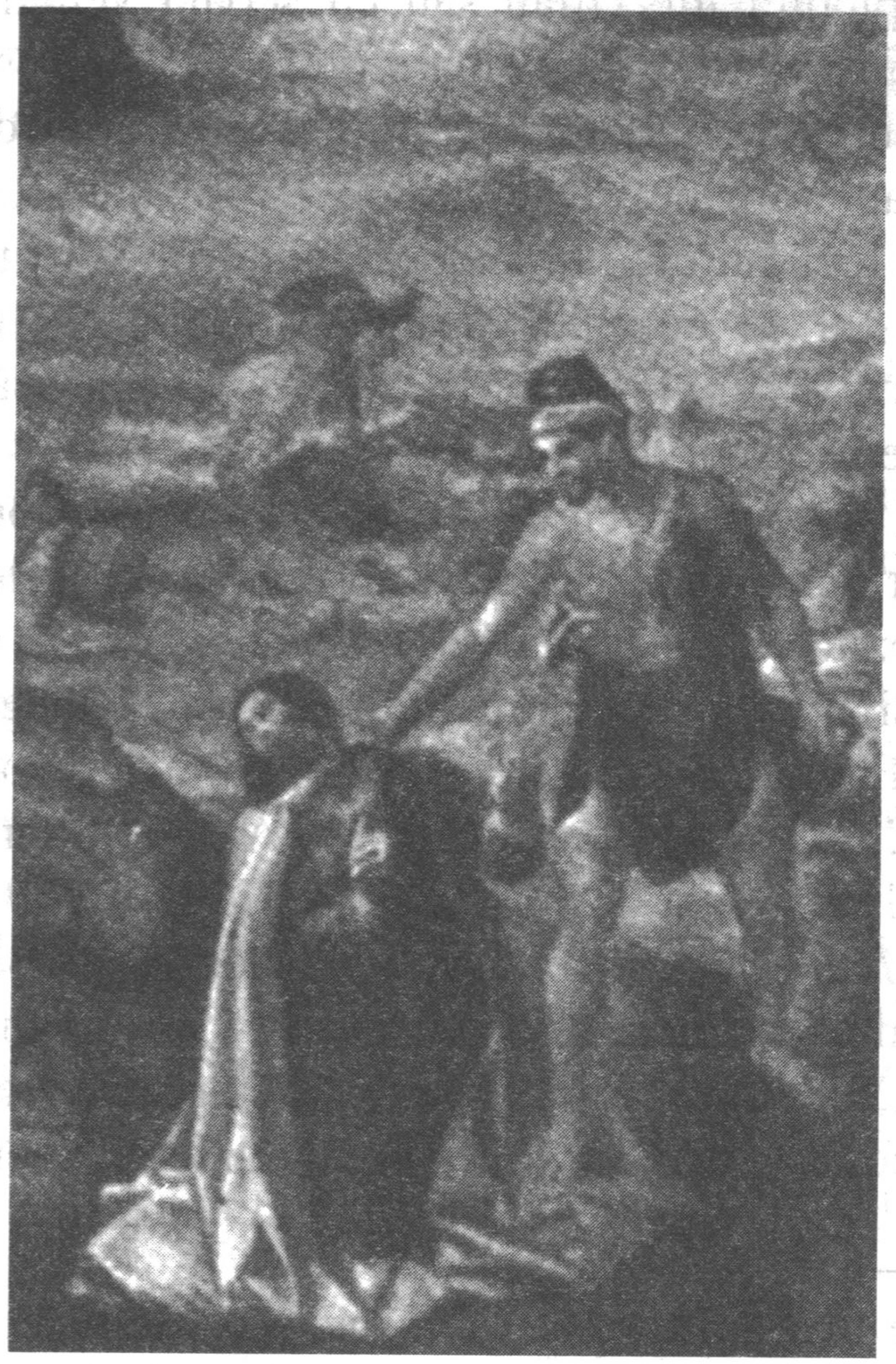
Juan, îndrăgostit de pictorii flamanzi în primul rând pentru pietatea lor, este prin excelenţă pictorul devoţiunii, al credinţei, un pictor al cărui succes popular a fost imens, neegalat decât, poate, de Morales. (Se spune că nu începea niciodată o lucrare fără să se cuminece mai întâi). O icoană a sa din Valencia, reprezentând-o pe Sf. Fecioară, era socotită făcătoare de minuni...

Juan de Juanes a avut un fiu, Vicente, şi, două fete, Dorotea şi Margareta, toţi trei pictori şi discipoli ai părintelui lor.

[1] „Cina cea de taină şi tablourile retablului S. Esteban, din acelaşi muzeu, relevă reţetarul său de tipuri italieneşti şi policromia sa banală. Pictorul arhaizează în icoanele lui, ca şi motivul Hristos cu potirul ostiei, repetat în mai multe rânduri, în care nu ezită să păstreze aurul medieval" (76).

# Fernandez de Navarrete – „El Mudo"

După ce Filip II şi-a stabilit curtea la Madrid şi a reuşit ca arhitectura Escorialului – pe care el însuşi l-a conceput şi l-a organizat – să devină, datorită unor mari arhitecţi, o excepţională fuziune între stilul clasic monumental şi peisajul cel mai tipic spaniol, cu pictorii însă n-a avut acelaşi noroc. Pictorii italieni au venit, au lucrat, au plecat, în maeştrii spanioli, chiar, de mări-



El Mudo: „Martiriul Sf. Iacob".

mea unor El Greco sau Luis Morales n-a avut încredere şi nu i-a preţuit; în schimb a avut şansa să-l găsească pe Juan Fernández de Navarrete (1526–79), – singurul pictor spaniol care s-a bucurat de totala preţuire a monarhului şi pe care l-a chemat să lucreze la Escorial, printre artiştii principali.

Pictorul, supranumit El Mudo (fiind surdo-mut din naştere) s-a format – după anii de iniţiere în oraşul său natal Logroño – în decursul unei lungi călătorii în Italia, ca ucenic al lui Tiţian (după mărturia primului său biograf José de Siguenza); dar prezenţa sa în Italia – se spune că ar fi ajuns şi la Florenţa – n-a fost documentată; iar prima sa operă pe care a supus-o aprecierii monarhului, în 1568, *Botezul lui Iisus* (Prado), nu arată nici o legătură cu pictura lui Tiţian sau cu şcoala veneţiană. Este o operă academică, fără prea mare valoare, care se leagă de italiansmul curent al epocii şi mai degrabă de exemple florentine sau romane. Dar tabloul a plăcut Regelui – şi Navarrete a fost numit numaidecât pictorul Curţii. Din acest moment artistul se apropie cu mai mult interes de Tiţian – marele favorit al lui Filip al II-lea – şi începe să îi copieze operele aflate în Escorial[1].

Sarcina principală care i s-a dat a fost ornamentarea altarelor. „În *Sf. Ieronim* se simte în colorit un reflex veneţian, deşi minuţiozitatea peisajului şi insistenţa asupra elementelor anecdotice şi de pictură animalieră te fac să te gândeşti mai degrabă la Flandra. – Efecte de lumină mai subtile apar în *Martiriul Sf. Iacob* (pictat în 1571). Alte tablouri, terminate înainte de 1575, mai ales *Naşterea lui Hristos* şi *Răpirea trupului Sf. Laurenţiu*, inspirate de Correggio şi Bassano, sunt studii de lumină artificială sau nocturnă. Dar pictorul revine în *Flagelaţia* („Biciuirea lui Hristos“) la exemplele romanismului curent şi uneori, ca în *Sfânta Familie*, la diverstismente de pictor

[1] „El Mudo se arată a fi atras de Correggio şi de Bassano; dar se găsesc în opera sa reminiscenţe foarte diferite, care arată că artistul privea cu tot atâta interes şi la picturile lui Bosch ca şi la cele ale contemporanului său mai tânăr, El Greco“ (78).



animalier, care, deşi apreciate de public, au provocat protestul contemporanilor evlavioşi... (Pentru ultimele sale opere care i-au fost comandate, 32 de icoane de altar, i s-a interzis expres să introducă în aceste picturi imagini de câini sau de pisici...) Pictorul s-a conformat, bine înţeles. El a pictat figuri nobile, în care se recunoaşte a fi un fidel admirator al florentinilor şi veneţienilor“ (78).

El Greco: „Sf. Ioan Evanghelistul“.

Tablourile cu subiecte religioase ale lui Navarrete „sunt lipsite de orice emfază şi de acel aparat grandilocvent de care clasicismul a abuzat; subiectele sunt plasate în viaţa de toate zilele, o viaţă puţin impersonală şi rece, dar pe care pictorul caută să o animeze prin efecte de lumină. În privinţa aceasta, Navarrete este un precursor. Nu există nici o operă de-a lui care să nu pună o nouă problemă de spaţiu, de lumină, de structură, şi care să nu reprezinte măcar un început al unei noi soluţii, departe de convenţiile obişnuite“ (*Idem*). – În pictura sa sunt evidente şi unele elemente tiţianeşti, – fapt care a făcut să fie supranumit „Tiţian spaniol“ (96).

„El Mudo“ nu este un pictor de o originalitate cu totul deosebită; dar are o agilitate de spirit şi o facilitate de a asimila care fac din el un pictor eclectic, foarte reprezentativ pentru gustul care domina la Escorial. „De altfel, toată opera sa cunoscută se rezumă la tablourile pe care le-a pictat pentru acest sanctuar“.

# Sánchez Coello

După moartea artistului său preferat, Fernández de Navarrete, Filip II a făcut apel în continuare, pentru lucrările de la Escorial, la pictori italieni (Luca Cambiaso, Fl. Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, epigoni lipsiţi de sensibilitate), iar dintre spanioli, la Alonso Sánchez Coello (c. 1532–90), care trebuia să termine lucrările începute de Navarrete.

De origine nobilă, portugheză, s-a născut în Spania, şi-a făcut educaţia artistică în Flandra şi Portugalia, în medii care i-au asigurat o rapidă ascensiune. A fost elevul lui Antonio Moro, portretistul (olandez) de curte al lui Carol Quintul. Graţie protecţiei maestrului, Alonso a fost primit – la vârsta de numai 20 de ani – în serviciul Curţii regale din Valladolid. Aici şi la Lisabona, pictorul a executat mai multe portrete pentru membrii familiei imperiale.

Pictor fastuos, trăit într-un mediu rafinat, curtean desăvârşit, om de o frumoasă cultură umanistă cosmopolită, celebrat de Lope de Vega, care l-a numit *„Faimosul Protogene al Spaniei“* – referinţă la celebrul pictor grec din sec. IV î.e.n., rivalul lui Apelles, – Coello a devenit imediat succesorul oficial al lui Moro după moartea acestuia, favoritul lui Filip II, care în scrisorile sale îl numea „prea-iubitul meu fiu“, – în relaţii familiare cu nobili şi infanţi, solicitat şi onorat de curţile străine şi apreciat de doi papi. Alonso s-a arătat demn de această înaltă cinstire, lucrând intens pentru a satisface fastul şi exigenţele monarhului. „Dacă a fost mediocru ca pictor religios, în schimb a fost portretistul fidel al unei Curţi căreia îi plăcea să se recunoască în imaginile exacte şi luxoase. Portretele lui (p. 193) aliază precizia, fineţea, chiar preţiozitatea manieristă, cu un viu şi pătrunzător spirit analitic de observaţie, cu atât mai surprinzător cu cât apare mai „nonşalant“. Pictorul se menţine la o oarecare distanţă



de modelul său. Îl consideră cu o aparentă detaşare, îl priveşte cu o respectuoasă rezervă. Coello este primul pictor spaniol care pictează, alături de infante, pitici diformi“ (78).

Pe aceste temeiuri, iniţiate şi ilustrate de Sánchez Coello, a luat naştere o adevărată şcoală a portretului de Curte, care s-a prelungit fără soluţii de continuitate, până la Velázquez.

Sánchez Coello: „Portretul unei doamne nobile“.

# Morales

Originar din Estremadura – regiunea cea mai săracă a Spaniei, din care au pornit cei mai mulţi *conquistadori*, dar nici un artist până la el, – Luis de Morales (c. 1509–86) „este reprezentantul tipic al manierismului spaniol care s-a format în contact cu curentele lombardo-leonardeşti importate în Spania la începutul secolului; fapt ce explică şi preferinţa sa pentru adoptarea clarobscurului de origine leonardescă“ (96).

Nu există informaţii privind nici formaţia sa ca pictor, nici mediul în care şi-a petrecut tinereţea; fără îndoială, însă, că arta Ţărilor de Jos îi era încă din acei ani bine cunoscută, dată fiind vecinătatea Estemadurei cu Portugalia, unde pictorii flamanzi erau deosebit de apreciaţi. – Morales a fost printre puţinii pictori, spanioli, chemaţi de Filip II să lucreze la Escorial; dar *Hristos purtând crucea*, lucrarea sa de probă (cu o temă caracteristică, proprie gustului său pentru un gen popular de pietate care captiva mulţimea) n-a plăcut regelui, – care l-a concediat, plătindu-i însă o sumă compensatorie; eşec care l-a făcut să se retragă, pentru tot restul vieţii, în izolare şi sărăcie (în ultimii 5 ani ai vieţii regele i-a făcut o pensie), lucrând pentru biserici din regiune şi persoane private, picturi de format redus, care s-au bucurat de o popularitate cu totul neobişnuită şi au făcut ca pictorul să rămână pentru contemporani şi posteritate *„el divino Morales“*.

Operele lui sunt prin definiţie picturi devoţionale, cu un număr redus de teme: *Mater dolorosa, Pietà, Ecce Homo* (p. 185), sunt cele preferate, aproape exclusive şi mereu repetate. Temele mai complexe se soldează cu eşecuri incontestabile, mişcările devin gesticulaţie, expresia se exasperează. „În opera nici unui artist nu găsim mai puţină varietate şi mai puţină complexitate decât la Morales; este leonardesc, dar cu proporţii

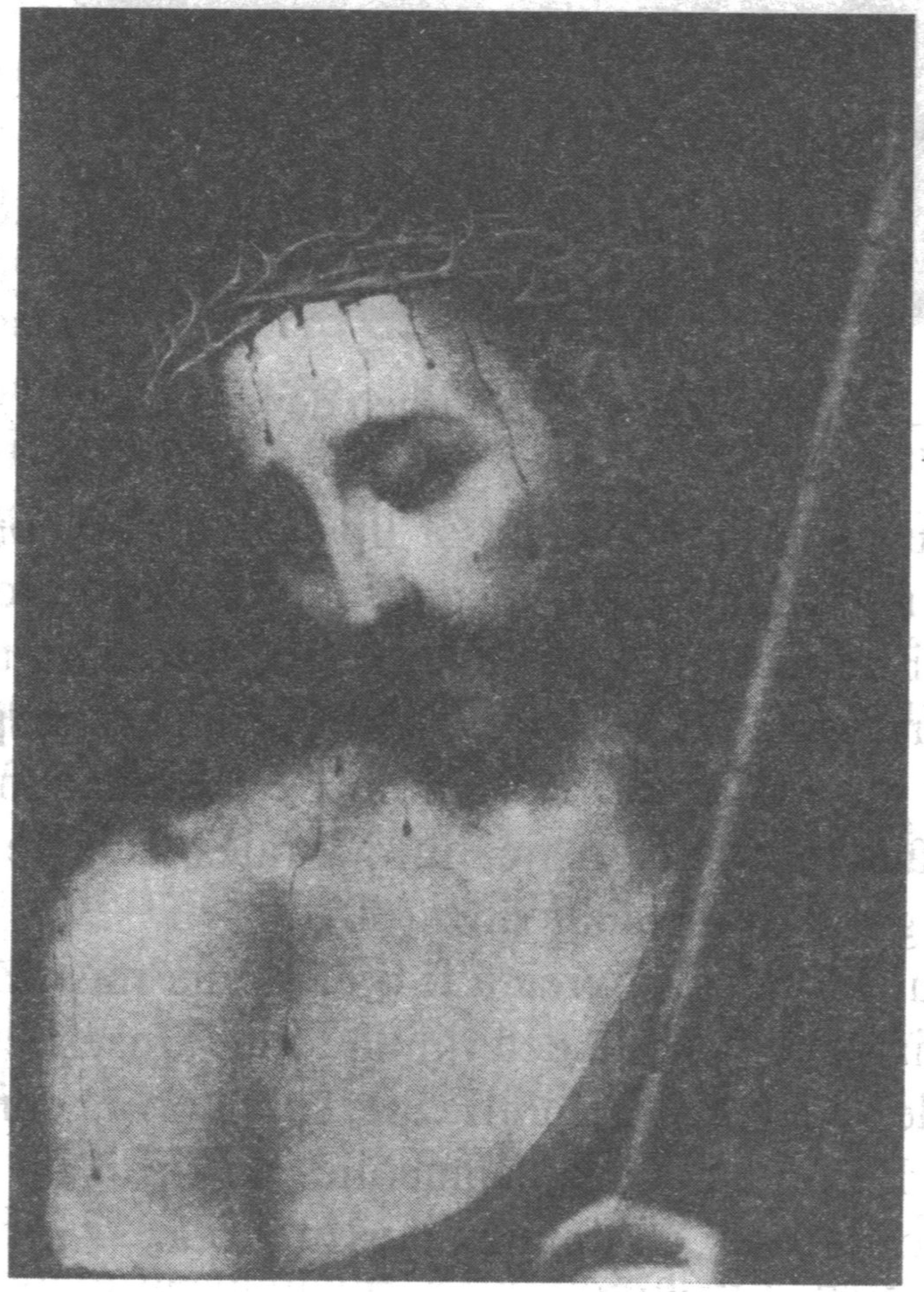
Luis de Morales: „La Virgen de la Leche“.

gotice, simplu până la elementar şi lipsit de orice complexitate erudită; şi să nu uităm că el n-a cunoscut direct pe nici unul din marii maeştrii italieni. În opera lui, Hristos este dăruit cu puţină frumuseţe, iar figurile celor care îl chinuiesc sunt respingătoare prin urăţenia lor exagerată; în schimb Fecioarele sunt delicate, pline de o blândeţe caracteristică lui Morales, care se constituie pe baza unor gingăşii încântătoare“ (60).

Pictura lui Morales se vrea a fi o efuziune mistică, extatică. La el, expresia sentimentală determină totul. „Înseşi culorile lui, reci, plăpânde, capătă o semnificaţie subiectivă, contribuie să dea operelor lui un caracter melancolic, nu lipsit de un anumit farmec. E vorba aici de un manierism total – şi experienţa rămâne unică în Spania“ (78).

Într-adevăr, icoanele de altar ale lui Morales sunt de un manierism arhaizant, interesează mai puţin ca picturile mici de

devoțiune. „Arta lui are ceva nordic și uneori amintește pictori din nordul Italiei. Operele sale cele mai complete sunt *Sfânta Familie* din Salamanca și Roncevalles, de un desen precis, aproape metalic și o sensibilitate autentică, pătrunsă de un spirit religios pios" (76). – Pentru a da o mai mare expresivitate imaginilor sale religioase, atât de mistice, artistul s-a folosit de un colorit intenționat arbitrar, de clară derivație germană și flamandă. „Pictura sa, foarte abundentă, anticipează în acest fel exaltarea mistică a artei spaniole din secolul al XVII-lea (96).



Luis de Morales: „Ecce Homo".

# Nuño Gonçalves

În tabloul general al picturii Renașterii, Portugalia este prezentă prin artistul său cel mai de seamă Nuño Gonçalves, a cărui perioadă cunoscută de activitate se plasează între 1450 și 1471. Pictor de curte al lui Alfons V, faima lui este legată de *Polipticul S. Vicente* – patronul Portugaliei, – format din două triptice, pentru catedrala din Lisabona (azi, în Muz. Național).

Opera, o adevărată, celebrare a gloriei luzitane și a expansiunii sale coloniale în Africa, îl reprezintă pe sfântul protector adorat de membrii familiei regale și de alte personaje: o excepțională galerie de portrete, în care se regăsește toată înalta societate portugheză a timpului. Realismul de origine flamandă se exprimă aici prin sobrietate și simplificarea formei (58). – Remarcabilă în arta lui Gonçalves este solida definiție a formelor și energica tensiune cu care se relevă caracteristicile tipologice ale acestor figuri solemne. – „Influența lui Van Eyck este evidentă, dar opera are un aer de noblețe și originalitate prin intensul realism psihologic al portretelor și prin sensul de austeră și de solemnă emoție care o inspiră" (96).

Nuño Goncalves: „Panoul Cavalerilor" (detaliu).

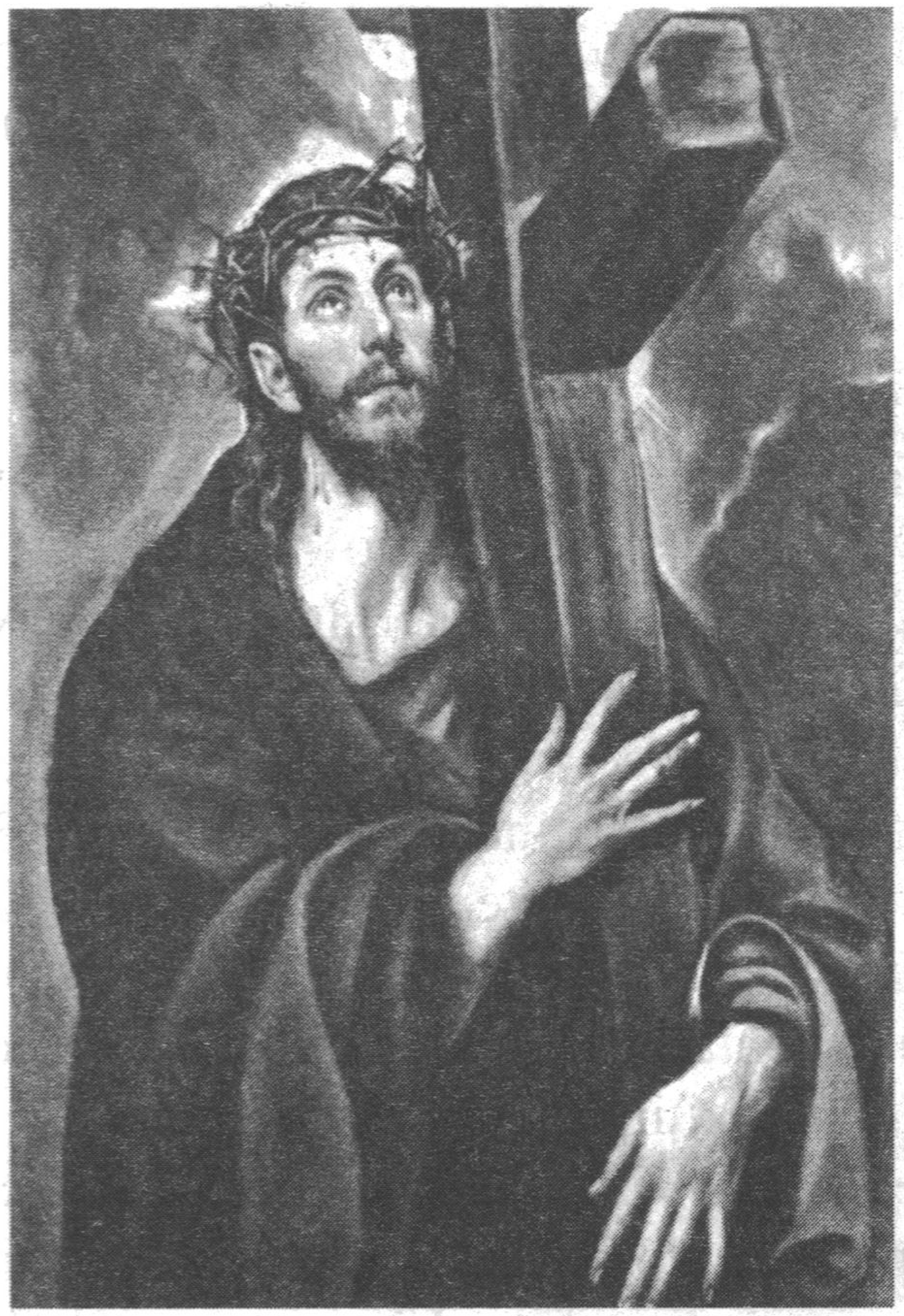
# El Greco

Originar din Creta – care aparținea atunci Italiei – Domenikos Theotokòpulos (1541–1614), pentru posteritate El Greco, aparținea unei familii bogate și respectate. A primit o bună educație clasică, marcată de umanismul italian. Se pare că era catolic. A învățat să picteze într-unul din atelierele de pictură bisericească ce gravitau în jurul mânăstirilor (Creta avea însă și o prosperă școală de pictură de influență venețiană), și în această ambianță a lucrat Domenikos până pe la vârsta de 24 de ani, când vine la Veneția, care îi oferea cele mai mari posibilități de afirmare. Aici, a trăit un timp printre „*madonnari*“ – cum erau supranumiți artiștii-meșteșugari care furnizau credincioșilor icoane pictate în stil bizantin – și urmele bizantinismului vor stărui, numeroase, în opera sa, până spre sfârșitul vieții; influențe, totuși, difuze și fragmentare, atât pe plan tehnic cât și pe plan spiritual. „Se regăsește marca Bizanțului în perspectivele arbitrar micșorate, reduse, în lipsa de profunzime a tabloului, în voința de a evoca în prim plan, în fața unui orizont foarte jos, figuri care iau o alură de apariții spectrale. Arta lui e plină de referințe și de aluzii simbolice care, în felul acesta sunt subliniate“[1].

Veneția era pentru cretani, o capitală politică: avea o colo-

[1] „Totuși, este o prăpastie între această concepție și formalismul rigid și împietrit al operelor bizantine propriu-zise. La El Greco totul e mișcare, exaltare, viață a formelor în constantă evoluție. Aceasta este, fără îndoială, aportul Italiei la opera sa. – Pe de altă parte, reprezentările sale ideale, fie cele de pietate, de extaz sau de sentimente cerești, nu sunt niciodată simple abstracțiuni. O ciudată fuziune se operează în ele, între spiritualitate și senzualitate. Și asta e, fără îndoială, aportul Spaniei la opera sa“ (78).





El Greco: „Hristos ducând crucea“.

nie de peste 4.000 de persoane, artiști și meșteșugari atât de numeroși încât alcătuiau o corporație separată. Tânărul nostru pictor va lucra ca ucenic în atelierul lui Tițian; la început se va apropia mai mult de atelierul lui Bassano, al cărui stil realist caută să-l imite. – Dar mai mult îl inspiră rezolvările pe care le aducea acesta în problemele de lumină. Este influențat profund de temperamentul puternic al lui Tintoretto care corespundea violenței sale interioare; este atras de aspectele mai dramatice ale lui Tintoretto care i-au influențat sensibilitatea cromatică. „Și Veronese l-a inspirat în căutarea plenitudinii figurilor, în predilecția pentru anumite materiale bogate și pentru unele culori profunde. Iar Tițian, pe lângă care a lucrat între 1567–69, i-a împărtășit extraordinara stăpânire a tușei. Maestrul preferat al lui Carol Quintul și al lui Filip al II-lea era foarte bătrân; tehnica lui evoluase spre un fel de impresionism capabil să

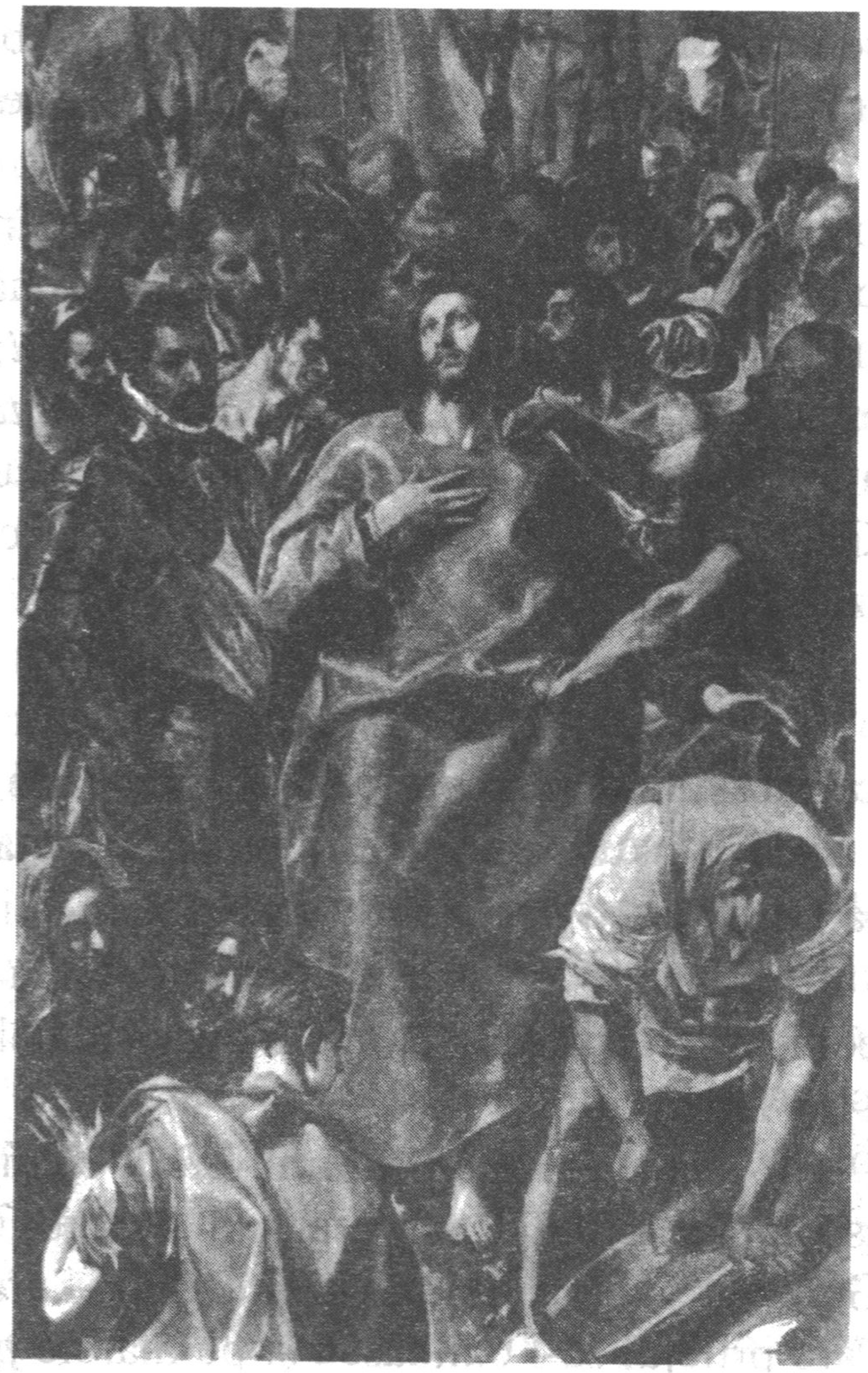
exprime cele mai subtile dintre atmosferele sensibile. El Greco caută efectul în această indiferență pentru finit, pentru terminat" (78).

*

Operele de tinerețe executate în cei șapte ani de ședere în Italia revelează tendințe foarte diverse; cele mai insistente sunt apropiate de Veronese și Correggio – ale cărui tablouri le și copiază. Execută un desen și după o lucrare a lui Michelangelo. „De la venețieni a învățat să plaseze figurile în spațiu după norme compoziționale precise și să varieze culorile după lumină într-o atentă considerare și ținând seama cu atenție de efectele tonale" (96). Totodată, contemplând marea pictură Tițian-Bassano-Tintoretto, „a reușit să îmbine subtilitatea Bizanțului cu manierismul occidental, cu acel strălucitor colorit al școlii venețiene în compoziții pline de eleganță și de capriciu dominate de geniul său vizionar; dar în tablourile care au urmat, elementele venețiene domină" (135). – La Veneția execută primele sale lucrări remarcabile: *Vindecarea orbului* (Dresda) și *Izgonirea din Templu* (Parma).

Când, în 1570, în căutarea altor medii artistice și savante, ajunge la Roma (unde va rămâne doi sau trei ani) El Greco va fi puternic șocat (și influențat) de contactul direct cu capodoperele Antichității și ale marilor maeștri ai momentului. Frecventează diferiți pictori, studiind etapele parcurse de arta italiană a acestui secol, de la Rafael până la ultimele tendințe, orientându-se spre un limbaj impetuos, înflăcărat și fantastic, dus până la cele mai îndrăznețe stilizări. „În limbajul turmentat al manieriștilor, atât de bizar și de capricios în ce privește schemele compoziționale și sinuoasa construcție a figurilor, artistul a găsit formula de expresie cea mai în consonanță cu neliniștitele sale lumi interioare" (96). – La Roma este recomandat cardinalului Farnese, pentru care execută câteva mici lucrări. În scurta sa ședere la Palatul Farnese are întâlniri cu scriitori și artiști italieni, și leagă prietenii cu umaniști spanioli rezidenți la Roma (Domenikos avea o foarte serioasă cultură umanistă – literară, fi-





El Greco: „Espolio".

losofică și artistică). Dar în urma unui conflict cu mediul roman[1], către sfârșitul anului 1572 (sau 1573) se reîntoarce la

[1] După ce papa Pius IV, cu opt ani în urmă îl însărcinase pe pictorul Daniele da Volterra să acopere cu văluri și umbre părțile indecente ale nudurilor *Judecății de Apoi*; El Greco s-ar fi exprimat în public că, chiar dacă gigantica frescă ar fi fost aruncată la pământ, el ar fi fost capabil să o refacă într-o formă decentă – și deloc inferioară, sub raportul calității, celei a lui Michelangelo. În fața indignării discipolilor și admiratorilor lui Michelangelo, pictorul a trebuit să părăsească Roma. (O schiță a *Judecății de Apoi*, găsită și publicată în 1940 este , probabil, vestigiul acestui proiect al lui El Greco).

Veneţia, unde rămâne până în 1576, când – probabil în speranţa că va fi chemat să participe şi el la marile lucrări de la Escorial – se transferă definitiv în Spania.

Printre tablourile pictate în anii de şedere în Italia (sunt semnalate circa 12, cel puţin) se numără cele două capodopere menţionate mai sus – *Vindecarea orbului* şi *Izgonirea din templu*[1], apoi *Sf. Francisc primind stigmatele* (Napoli, Capodimonte), mai multe portrete, *Polipticul* cu şase scene (Modena, Gal. Estese), construite încă după o iconografie de derivaţie bizantină, ş.a.

*

El Greco nu îşi face (cu certitudine) apariţia în Spania decât în 1576, la Madrid[2]. Adusese cu el tablourile pictate în Italia şi era privit ca un maestru consacrat (avea 35 de ani). Desigur că la Madrid are contacte cu artişti care lucrau la Escorial (ca Pompeo Leoni, prietenul său, sau ca Navarrete „el Mudo", fost şi el elev al lui Tiţian).

Amicii săi madrileni mai intimi erau elenistul Antonio Covarrubias, poetul Ercilla, exploratorul Patagoniei, renumitul Baltasar Graciàn, autorul mult-apreciatului tratat monden *Curteanul*; are prilejul să-l cunoască şi pe marele poet Góngora. În societatea acestora artistul avea prilejul unor alese delectări intelectuale, – căci El Greco era o persoană de rafinată cultură, cu preocupări variate, de la tragedia greacă până la ştiinţe, filosofie, arhitectură. În biblioteca sa se găseau operele lui Homer, Euripide, Demosthene, Aristotel, Hipocrate, Lucian sau Esop (toate în original – bine înţeles!), – alături de operele lui Petrarca, Ariosto, Tasso, de două tratate de medicină, de tratate de arhitectură (el însuşi redactase un amplu asemenea tratat, – dispărut) ale lui Vitruviu, L. B. Alberti, Vignola, Palladio, precum şi felurite lucrări contemporane[1].

[1] În acest tablou, în dreapta jos, pictorul a reprezentat un grup de mari artişti ai vremii: Tiţian, Michelangelo, Giulio Clovio şi Rafael.

[2] Aici o cunoaşte pe frumoasa Jeronima, modelul predilect al Madonelor pictorului, cu care va convieţui (fără a se căsători) şi cu care va avea un copil, reprezentat (?) în *Înmormântarea contelui de Orgaz*, – Jorge Manuel, mai târziu pictor şi ajutor al părintelui său.



Din această perioadă datează tabloul (probabil o probă pe care trebuia să o prezinte un pictor care candida la decorarea Escorialului) *Adoraţia numelui lui Dumnezeu*, – tablou fals intitulat mai târziu *Visul lui Filip al II-lea*, – reprezentând cerul, pământul şi infernul, într-o compoziţie total haotică după o temă bizantină (dar fără ca figurile să fie deformate în stil bizantin).

În 1577 El Greco îşi face apariţia la Toledo, unde va rezida până la sfârşitul vieţii.

Oraşul nu mai era capitala politică a monarhiei – după ce, în 1561, Filip al II-lea îşi mutase Curtea la Madrid, – dar continua să rămână metropola Bisericii Spaniei: ceea ce însemna bogăţii imense de tot felul şi un număr foarte mare de biserici, mânăstiri, colegii şi fundaţii religioase. Era capitala intelectuală şi spirituală, „gloria Spaniei, lumina artelor, cetatea sfântă" – cum o numea Cervantes, care locuise mai mulţi ani aici; oraşul în care cei mai mari mistici ai secolului, Sf. Tereza de Ávila şi Sf. Ioan al Crucii îşi lăsaseră sacra lor amprentă; oraşul cel mai cosmopolit, în care convieţuiau tradiţiile vizigote, creştine, maure şi ebraice cu un număr imens de capodopere de ştiinţe şi de arte, în timp ce Universitatea sa rivaliza cu cele mai faimoase din lumea catolică, cea din Bologna şi cea din Salamanca[2].

[1] Inventarul întocmit la decesul artistului înregistrează 27 de opere greceşti, 67 în latină şi italiană, 19 lucrări de arhitectură, *Politica* şi *Fizica* lui Aristotel, *Morala* lui Plutarh, lucrări de istorie (Arianus, Xenofon, Josephus Flavius, Plutarh) şi foarte puţine în spaniolă, neînsemnate.

[2] Curtea regală era la Madrid – şi la Escorial; în provincie se detaşau clar şi magnific două centre: Sevilla, bogată şi internaţională; Toledo, seniorial prin tradiţie, dominat de cler şi mândru de imperialitatea sa (42). – În 1526 ambasadorul veneţian raporta: *„Stăpânii oraşului Toledo şi mai ales stăpânii celor mai frumoase femei sunt preoţii, care au minunăţie de case şi cheltuiesc cu nemiluita, ducând cel mai bun trai din lume!"*

La Toledo, El Greco avea un atelier foarte bine organizat, şi o clientelă numeroasă. În curând, situaţia sa prosperă îi va permite să ocupe, în centrul oraşului, o locuinţă cu 24 de camere („Casa lui El Greco" de azi este o reconstituire pe acelaşi loc) şi să ducă o viaţă de rafinată bunăstare (un contemporan relata că îşi aducea muzicanţi să-l delecteze în timpul mesei), care însă în ultimii ani a degenerat mult.

Prima lucrare executată la Toledo este un mare retablu, un ansamblu unitar de icoane, pentru biserica mânăstirii (din oraş) Santo Domingo el Antiguo. Proiectată de El Greco – care a executat şi opt tablouri ale retablului – lucrarea este neobişnuită, fără precedent în Spania ca stil, analogă cu retablurile venețiene.

El Greco: „Înmormântarea contelui de Orgaz".



Tabloul central *Înălţarea Fecioarei* (Chicago, Art. Institute) evocă opera cu acelaşi subiect a lui Tiţian din biserica veneziană S. Maria Formosa. Dintre celelalte tablouri ale retablului, *Adoraţia păstorilor* – în care încep să apară deformările anatomice caracteristice stilului pictorului – era destinat de El Greco să domine mormântul său din Toledo (azi, la Prado). „Monumentalul retablu, ale cărui componente sunt în parte dispersate, este ca un fel de sinteză a celor mai noi tendinţe ale picturii secolului" (78).

*

Prima dintre cele trei mai celebre capodopere ale lui El Greco (celelalte două fiind *Martiriul Sf. Mauriciu* şi *Înmormântarea contelui de Orgaz*), comandată de capitulul catedralei din Toledo, este *Espolio* („Batjocorirea")[1].

„Este compoziţia cea mai dramatică, unde apar într-o armonie mai clară moştenirea bizantină, tehnica veneţiană şi factorii procesului său spaniol: concentrarea subiectului, intimismul, actualitatea accentuată, gama rece, anticipări ale problemelor de lumină şi colorit. Odată cu ea se ajunge la unul din momentele capitale în opera artistului; pentru mulţi, la cel culminant; pentru toţi însă la cel de redare a marii sublimităţi şi măreţii poetice" (42). – *Espolio* este probabil opera cea mai expresionistă a lui El Greco. „Toate legile compoziţiei sunt răsturnate din exigenţa interioară a temei. Nu mai există nici o perspectivă, ci o grămadă de figuri în jurul lui Hristos, o dezlănţuire de patimi şi de furie... Din această epocă datează chipurile cele mai patetice şi mai umane ale lui Hristos

[1] *Espolio* (lat. *dispoliare*, rom. *despuiere*), – dezbrăcarea lui Hristos de veşminte pe drumul crucii, în semn de batjocorire. – „Când a pictat pentru catedrală *Espolio*, i s-a reproşat că a tratat cu prea mare libertate figura lui Hristos îmbrăcându-l în tunică prea roşie, incompatibilă cu decenţa locului unde se petrece acţiunea, şi că l-a înconjurat cu figuri de sfinte cu trăsături prea profane (printre ele era şi doña Jeronima" (42). – Lucrarea este cunoscută în 15 replici.

purtându-şi crucea, sau reproducându-şi chipul pe vălul Veronicăi" (78).

Remarcabil, în ce priveşte tratarea subiectului, este procesul de concentrare a tuturor elementelor principale şi secundare care dă acestui tablou o unitate compoziţională atât de perfectă încât tot interesul este absorbit de figura lui Cristos. „Pictorul a ştiut să calculeze cu mare artă acest efect, dispunând compoziţia aproape într-un cerc trasat în jurul lui Hristos, care apare realmente învăluit de celelalte figuri ca de o aureolă" (42). Faţă de operele anterioare lucrate în Italia sau cu subiecte de inspiraţie italiană (*Vindecarea orbului, Izgonirea din templu*), în *Batjocorirea* accentul realist este mai energic, emoţia pe care o produce este mai profundă, iar caracterul întregii opere, mai inspirat în abordarea directă a realităţii. Scena este numai umană, natura nu are o reprezentare, nu există nimic care să indice locul, pictorul elimină cadrul, pentru a concentra cu mai multă forţă întreaga atenţie asupra protagonistului.

Această pătrundere realistă mai profundă este rezultatul unui proces de creaţie esenţialmente spaniol; încât, un critic de autoritate, Karl Justi, putea afirma că *Batjocorirea* este „pictura cea mai originală a secolului al XVI-lea din Spania; nici una nu o întrece în inspiraţia genială, în bogăţia şi farmecul cromatic, în plenitudinea de caracter, mişcarea intensă, contrastele violente, forţa plastică, în căutarea clarobscurului ce vibrează prin lumini scânteietoare, prin viguroasele accente personale şi intuiţia melancolică a evenimentului"[1].

În evoluţia artistică a pictorului, *Batjocorirea* înseamnă un moment semnificativ şi sub raportul cromaticii. „El Greco accentuează cu vigoare, încă de la primele sale tablouri toledane,

[1] „În *Espolio* este o viziune spirituală exaltată, o alungire sinuoasă a formelor de origine manieristă şi o luminozitate arzătoare care vine din Veneţia. Toată opera lui El Greco se rezumă la această interpretare genială de forme exasperate, sinuoase, alungite, în stilul manierist. Şi cu o culoare foarte vie, ca iluminată de dinăuntru, de pasiune şi de credinţă" (135).



tonul *rece*, care de la început i-a fost predilect, în timp ce pretutindeni se picta cu tonuri calde. Renunţă la seria de tente roşii şi aurii, baza coloritului venețian, şi adoptă în principal gama de albastru şi carmin, inundându-şi adesea operele cu griuri cenuşii, pe care le va îndrăgi tot mai mult; şi care, transformate mai târziu în argintii de către marele Velázquez, vor anunţa unul din aspectele artei moderne" (42)[1].

El Greco: Portretul lui Jorge Manuel. Detaliu din *Înmormântarea contelui de Orgaz.*

*

În 1508, la puţin timp după terminarea *Batjocoririi*, Filip al II-lea îi cere să picteze, pentru unul din retablurile Escorialului, un tablou reprezentând *Martiriul Sf. Mauriciu şi al legiunii tebane*, indicându-i-se schiţa iconografică, felul de tratare a subiectului şi dimensiunile tabloului. Tehnica în care e lucrat tabloul este comună celei a lucrării precedente, dar aici pictorul caută parcă să găsească reprezentări mai adecvate de viaţă cotidiană, şi în acest sens *Sf. Mauriciu*

[1] De *Batjocorirea* sunt legate două subiecte care pot fi considerate replici parţiale (şi de dimensiuni diferite) ale acesteia: *Hristos purtând crucea* (13 replici) şi *Veronica* (8). – În numeroase replici şi variante avea şi multe alte lucrări: *Batjocorirea* (15), *Adoraţia păstorilor* (8), *Sf. Familie* (10), *Izgonirea* (10), *Bunavestire* (15), *Răstignirea* (20), etc.

este un tablou tipic, primul aparţinând unei forme noi de expresie pe care o caută El Greco, „şi totodată cel mai semnificativ pentru această manieră extravagantă, care scandalizează atât de mult". Compoziţia se desfăşoară în trei planuri; cel mai important, prim-planul, îl arată pe Sf. Mauriciu în mijlocul locotenenţilor săi – într-un fel de dialog spiritual în care totul se exprimă prin însăşi atitudinea trupurilor, gesturile mâinilor, şi radiaţia mistică a figurilor; ca în atâtea portrete ulterioare, un întreg limbaj se exprimă prin mâini: „ceea ce este mai elocvent în această artă ciudată" – remarca Unamuno.

Tabloul nu a plăcut regelui. „Nu l-a mulţumit pe Maiestatea Sa" – relata în 1605 călugărul cronicar Sigüenza. Bine înţeles! Cum era să accepte Filip II în maiestosul Escorial un tablou reprezentând martiriul unui sfânt al cărui martiriu era singurul lucru ce nu apărea în tablou, înlocuit fiind cu un colocviu al unui general cu locotenenţii săi? – În realitate, nu era o denaturare, o falsificare a subiectului; era, în mod deliberat, interpretarea artistului: credinţa lui El Greco că „adevărata măreţie a celui sfânt nu consta în faptul de a se fi lăsat ucis, asemenea altor martiri, pentru că şi-au mărturisit credinţa lor creştină; ci în a fi reuşit, prin vorba lui convingătoare, eroicul sacrificiu al întregii legiuni, – adevăratul protagonist al tabloului" (42).

*

În 1586, parohul bisericii Santo Tomé din Toledo îi comandă pictorului să ilustreze legenda legată de biserica sa; legendă potrivit căreia, cu două secole şi jumătate în urmă, în timpul slujbei de înmormântare a contelui de Orgaz, ctitorul bisericii Santo Tomé, au coborât din cer sfinţii Ştefan şi Augustin, în veşminte de episcop şi de diacon, care cu propriile lor braţe, au ridicat trupul defunctului din mijlocul bisericii şi l-au dus spre groapă, lângă intrarea bisericii, unde însuşi contele a dispus să fie înmormântat, şi unde apoi i s-a înălţat o capelă.

El Greco: „Sf. Mauriciu" (detaliu).

Tabloul – intitulat *Înmormântarea contelui de Orgaz* – „este lucrarea cea mai semnificativă, cea mai originală şi mai perfectă din câte a realizat artistul. Ea surprinde prin acea uniune de intimitate mistică, exaltat idealism, ambianţă locală, accent dinamic şi sobrietate a tonalităţlor reci. Această pictură reflectă spiritul rasei, tristeţea şi demnitatea locală". Pentru că „tristă este, în general, toată pictura spaniolă, ca şi caracterul rasei. *Înmormântarea contelui de Orgaz*, prin conţinutul şi forma sa, este prototipul acestui curent, întotdeauna melancolic, cel mai adesea funebru, care străbate întraga artă spaniolă" (42).

Foarte originală este ciudata compoziţie a tabloului (cu dimensiuni de 4,80 pe 3,60 m.). O scenă - ca şi cum s-ar petrece în acest colţ de biserică chiar în momentul când o priveşti. Un fragment de realitate curentă; 30 de figuri umplu complet acest tablou. De fapt, 30 de portrete pictate pe un fundal neutru, pierdut. O simplificare şi o simplitate perfectă, un echilibru armonios: personaje naturale, actuale, cunoscute, – fără nimic de prisos. „Cavaleri, călugări şi preoţi, toţi în picioare, toţi având aceeaşi statură alungită, toţi la acelaşi nivel, toţi grupaţi

într-o curbă deschisă uniformă, aproape toţi îmbrăcaţi în negru, formând o friză neîntreruptă de 26 de capete, pe aceeaşi invariabilă linie orizontală, aproape toate în acelaşi plan şi toate în aceeaşi intensă şi liniştită contemplare a miracolului ce se săvârşeşte înaintea lor". Nici o tristeţe, nici o surpriză, o atenţie tăcută, o demnitate calmă.

Aşa arată, în trăsăturile ei esenţiale, compoziţia părţii inferioare a tabloului: un calm grav, solemn, o claritate în expunere, o pondere simetrică a maselor, o simplitate realistă – şi chiar o monotonie căutată. Nici cei doi sfinţi nu au nici nimburi, nici aureole şi nici alte amănunte care să le trădeze provenienţa cerească: cu o înfăţişare pur umană şi familiar contopiţi cu întreg cortegiul. – În schimb, cealaltă jumătate, partea superioară a tabloului (cu o suprafaţă chiar puţin mai întinsă ca partea inferioară) oferă un contrast violent între lumea cerească şi cea pământească. „Gloria"[1] deconcertează privitorul: ca şi cum fiecare dintre cele două părţi ale tabloului ar fi fost făcută de o altă mână. (Dualitatea de stil este reală şi frecventă la El Greco, – dar nu în cadrul aceluiaşi tablou). „Gloria" din *Înmormântare* (atât de asemănătoare la prima vedere cu „Gloriile" lui Tintoretto) o copiază pe cea, mai clară din *Sf. Mauriciu.* Este compusă, în principal, din patru mari figuri dispuse în formă de romb, de sus în jos: Hristos, Fecioara, Sf. Ioan (mult prea lungit, – ceea ce a şi şocat) şi un înger care ţine în mâini sufletul contelui de Orgaz; în jur – grupuri de profeţi, serafimi, îngeri şi prea-fericiţi. Ceea ce este comun figurilor din cer şi celor de pe pământ este un accent melancolic în expresie. – Dar, deşi compoziţie controversată, în realitate viziunea Paradisului, părţii superioare a tabloului, completează partea inferioară, „Gloria" este la fel de semnificativă ca şi *Înmormântarea*; „este o vie întruchipare a ambianţei naţionale, în conţinut şi formă, realism familiar, misticism contemplativ, înaltă idealitate umanistă, spirit tragic, concentrare şi sobrietate,

[1] „Gloria" – reprezentarea picturală (în arta spaniolă, îndeosebi) a lumii celeste în care apar Sf. Treime, Fecioara, îngeri, sfinţi, ş.a.



echilibru, intensitate nervoasă, măsură şi exagerare, tonalităţi cenuşii şi tonalităţi aspre, legătură cu trecutul şi înaintare spre viitor" (42)[1].

Pentru sensul întregii creaţii a lui El Greco, *Înmormântarea* înseamnă efortul artistului de a se identifica cât mai mult cu realităţile spaniole, degajând fără încetare prezenţa în aceste realităţi a supranaturalului. „*Înmormântarea contelui de Orgaz* este exemplul cel mai perfect al acestei extraordinare fuziuni între lumea reală şi prelungirile sale în lumea de dincolo. Aceste două părţi ale tabloului nu pot fi separate una de cealaltă; ele se completează şi se explică una pe cealaltă. Sfinţii apar printre cei vii... formele, până acum statice, se prelungesc peste măsură... Opera este o adevărată sinteză a societăţii spaniole din acel timp... El Greco a reunit aici, cu o extraordinară economie de mijloace, trăsăturile umane ale prietenilor şi cunoscuţilor lui... El va continua neîncetat descrierea din ce în ce mai simplă şi mai sobră a portretelor sale, care rămân partea cea mai modernă a operei lui" (78).

*

El Greco a pictat 41 de portrete independente, – fără a mai lua în considerare toate portretele – autentice – din *Înmormântare*, sau cele ale donatorilor din tablourile sale. (Alte 14 portrete sunt menţionate în cărţi şi cataloage, dar azi existente în locuri necunoscute). Alături de Goya şi Velázquez, El Greco este unul din cei mai mari portretişti şi pictori, în general, spanioli. Velázquez a selectat 10 portrete ale lui, pentru colecţia lui Filip II, păstrând câteva şi pentru el.

Dintre zecile de personaje portretizate (p. 191), oamenii „mari" ai zilei sunt rarisimi: doar 3 cardinali, nici un curtean, nici unul din familia regală sau din marile familii nobiliare; doar

[1] *Înmormântarea* este „sinteza unei societăţi, sinteza dintre pământ şi cer, o mare simfonie funerară, ordonată cu o claritate senină, pe o gamă de strălucitoare şi tristă de negru, alb şi aur. Este poate punctul culminant al carierei lui" (67).

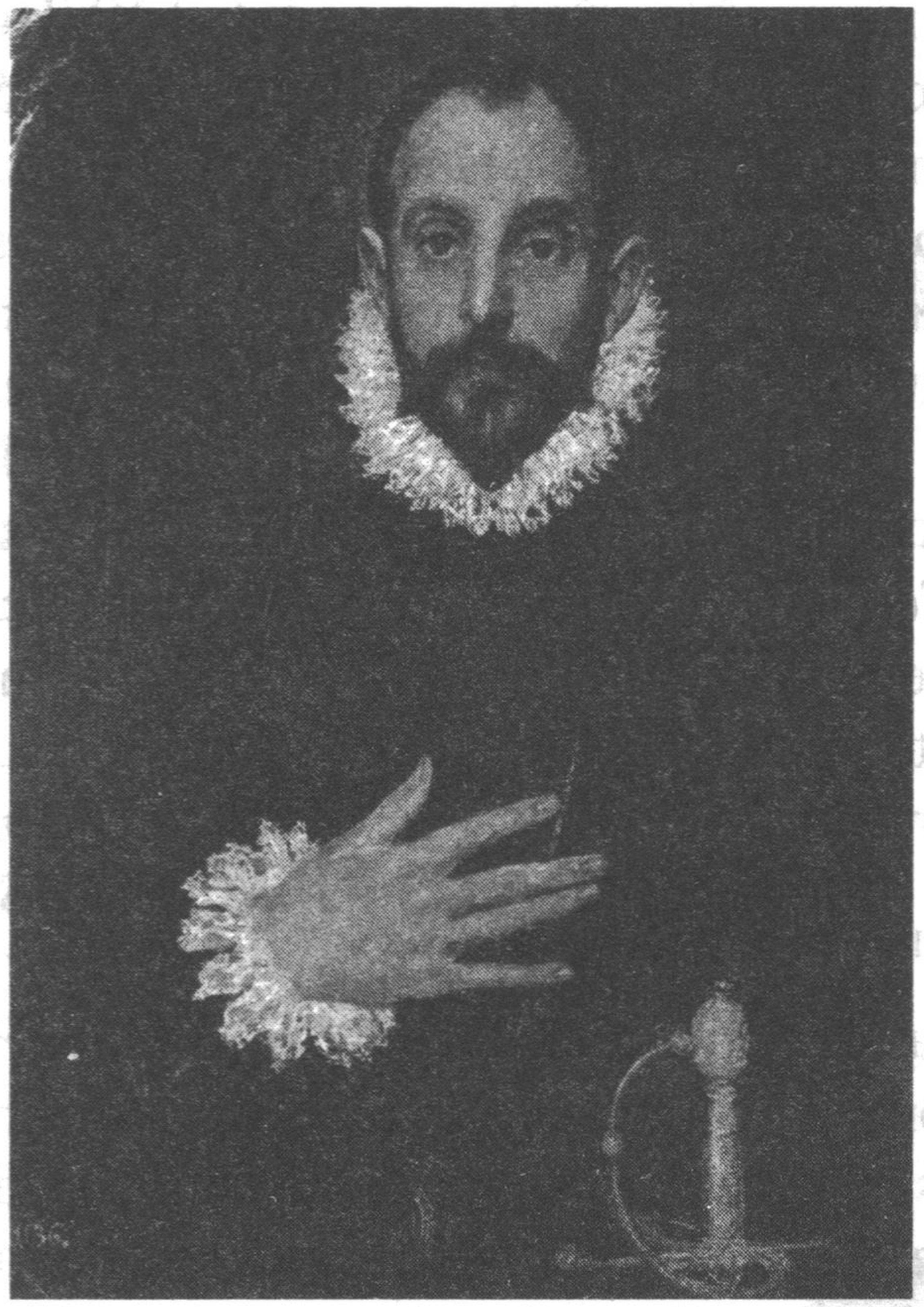
oameni ai Bisericii obişnuiţi, umanişti, funcţionari, jurişti, un medic, un arhitect, un „hidalgo", un poet, un pictor şi câţiva scriitori. Lumea artistului este esenţilmente o aristocraţie a spiritului şi a talentului. Niciodată în portrete nu apar tipuri vulgare – ca la Goya sau Velázquez. (De altfel, în întreaga sa operă nu apar tipuri vulgare – decât cu rare, foarte rare excepţii). Aproape toţi cei portretizaţi sunt numai bărbaţi şi doar 5 femei (dintre care, două capodopere: *Femeia cu floare* şi *Femeia cu haină de blană*, – Muz. din Glasgow şi Prado).

În toate portretele lui El Greco caracterul esenţial este intensitatea expresiei. Pictorul renunţă la orice podoabă, la orice accesoriu: mânerul unei săbii sau o carte sunt cazuri excepţionale. Două elemente capătă, pe aceste fundaluri neutre, o viaţă extraordinară: privirea şi mâinile personajului. „El Greco este unul din rarii artişti care ne învaţă că mâinile sunt mult mai revelatoare decât cuvântul" (Unamuno). – Iar cât despre expresivitatea privirii persoanelor portretizate – „ochii larg deschişi se fixează într-o interogaţie obstinată. Or, sunt priviri anxioase, de o tristeţe bărbătească şi senină... contrare celor ale figurilor sacre, în care tipul prevalează asupra individualului... Sunt departe de figurile rigide, închise, îngheţate pentru totdeauna ale lui Sánchez Coello... Sunt oameni *ensimismados*, pierduţi în ei înşişi, privirea lor vine din adâncuri şi lasă totdeauna privitorul în aşteptarea unui secret..." (67).

Cel mai cunoscut dintre portretele artistului – „una dintre marile capodopere ale picturii universale" (96) – este *Cavalerul cu mâna la piept* (Prado). Celebru pentru tinereţea, frumuseţea, eleganţa, distincţia, aerul seniorial, intensitatea emotivă, – „nici un alt portret nu este mai vrednic să deschidă seria de portrete neîndoielnic spaniole, în formă şi conţinut, ale lui El Greco... Cu atitudinea sa suveran aristocratică, acest tânăr melancolic ar putea foarte bine să treacă drept prototip al cavalerismului" (42).

Magnificul portret al *Cardinalului Niño de Guevara* (Metropolitan, New York) atrage imediat atenţia privitorului asupra fastului vestimentar strălucitor şi ţipător. Este o dovadă de excepţie de ceea ce putea să realizeze pictorul în acest gen





El Greco: „Cavalerul cu mâna la piept".

pompos, diferit de ceea ce obişnuia el să facă. – Un portret care poate sta alături de cele mai faimoase ale lui Rafael sau Tiţian, Rubens sau Van Dyck, este considerat cel al *Cardinalului Tavera* (Toledo). „Atât de profundă este expresia vitală, atât de studiată execuţia figurii, atât de viguros este naturalismul, încât nimeni n-ar crede că a putut fi realizat fără un model viu" (42)[1].

*

Hispanismul lui El Greco s-a exprimat şi în acea formă de creaţie ciclică, pe care a fixat-o el, şi el a fost cel care a popularizat-o: *Apostolados*, seria completă de portrete ale celor 12 apostoli, care datorită lui va deveni una din formele tipice ale picturii spaniole. Cele 12 figuri reprezentate în picioare, sau ca

[1] Portretul a fost executat după masca mortuară a cardinalului Tavera, la 60 de ani de la moartea acestuia.

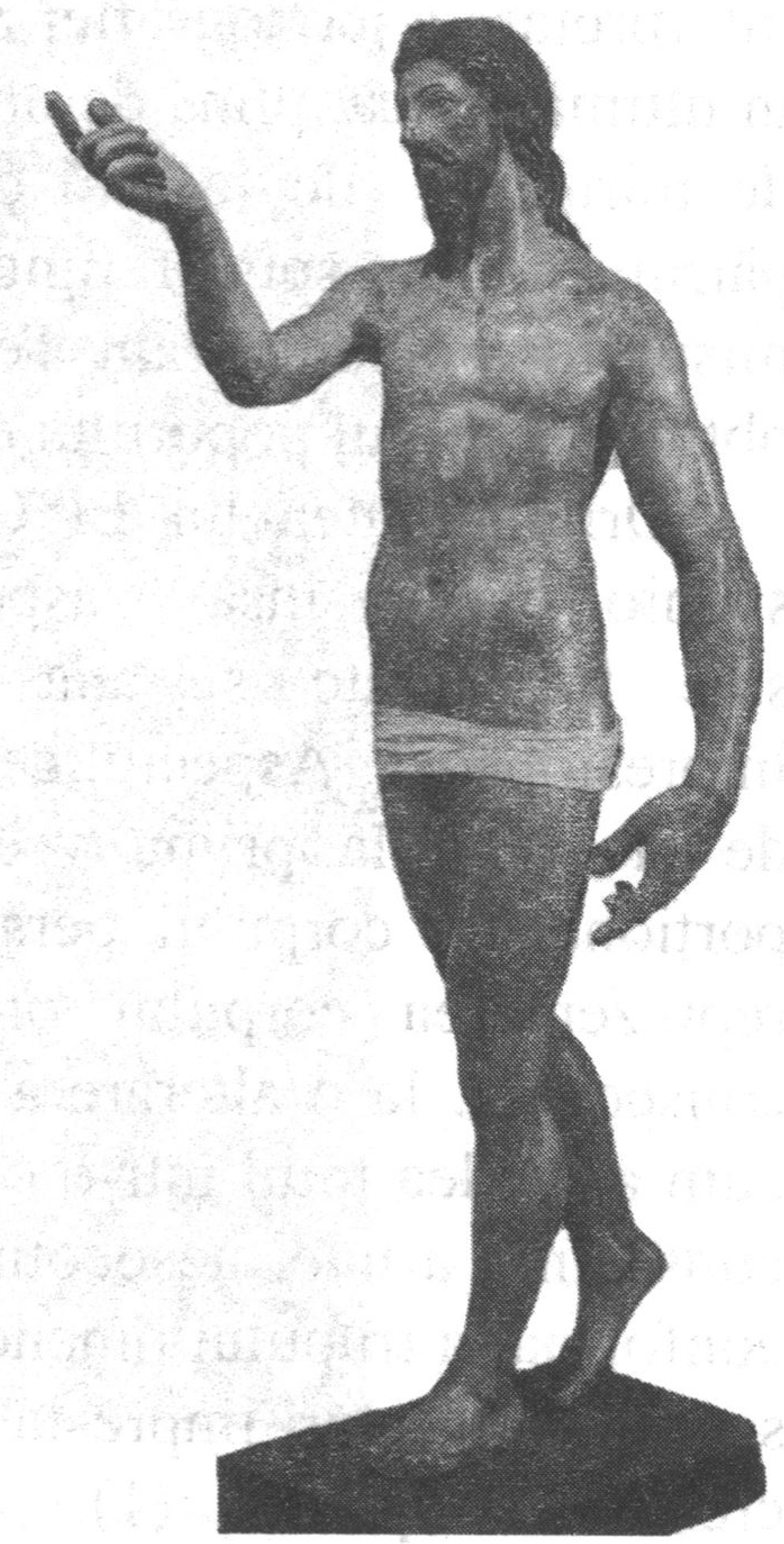
busturi, vor rămâne – începând cu secolul al XVII-lea – element principal în decorația navelor bisericilor spaniole. Se vor inspira din această formă pictorică maeştri ca Ribera sau Zurbarán; dar nici o capodoperă a lor nu va egala forța de sugestie a ciclului său de *Apostolados*, care au ieşit în nenumărate serii din atelierul marelui pictor toledan. Numai trei serii ne-au rămas complete: cea din sacristia catedralei din Toledo, cea de la mânăstirea de călugărițe din Oviedo, şi cea din muzeul El Greco din Toledo. (Tema *Apostoladas* a tratat-o însă pictorul şi în 36 de tablouri independente de apostoli, – pe lângă nu mai puțin de 142 de portrete independente de sfinți şi sfinte. Numai cele având tema, preferată de artist: *Lacrimile Sf. Petru*, există în 9 replici, – azi în muzee din Franța, Anglia, Spania, SUA, Norvegia, ş.a.)[1].

Majoritatea acestor picturi aparțin ultimei perioade de creație a pictorului, caracterizate fiind de exacerbarea tuturor acelor calități specifice care de mai mulți ani constituiau nota sa de originalitate fundamentală. Astfel: tablourile sunt lipsite de sensul spațialității, planurile în compozițiile sale sunt confundate, principiul proporționalității este adeseori neglijat, legile perspectivei sunt încălcate, ceea ce este aproape pare depărtat şi viceversa. „Exagerările în desen par intenționate, ca şi cum orice corectitudine ar constitui pentru artist un banal convenționalism, sau ca şi cum ar face imposibilă obținerea accentului dorit. Poate că figurile nu sunt mai lungi decât cu 30 de ani în urmă, dar sunt mai dezarticulate, ca şi cum mâna ar tremura şi ar ezita când desenează nudul. Afectarea gesturilor, chipurilor şi atitudinilor nu mai este intensă, ci extatică şi delicvescentă. Trupurile tind „să se spargă de subțiri ce sunt", dacă nu cumva să devină spirite. Execuția nu este rapidă, ci

[1] Dar nici o figură sacră pictată de El Greco nu a avut un efect mai puternic şi mai durabil asupra sensibilității spaniolilor ca tipul specific spaniol al Sf. Francisc de Assisi pe care l-a fixat el, – şi care există în peste 120 de lucrări, semnate de pictor sau replici de atelier, de la icoane de altar până la picturi de mici dimensiuni.



febrilă... Apare acum, ca o preocupare fundamentală, aproape unică, influxul culorii în cele învecinate, pătrunderea unora într-altele, şi studierea importanței luminilor aruncate, în contrast violent cu zonele întunecate... E ca şi cum conținutul şi forma ar vrea să-şi piardă corporalitatea, transformându-se în ceva vaporos sau simbol" (42).



El Greco: „Iisus reînviat".

Producția artistului din această ultimă perioadă, variată şi deosebit de bogată, include numeroase replici semnate sau variante de atelier (*Înălțarea Fecioarei*, din Muz. Santa Cruz, Toledo, este cea mai realizată). Dintre acestea se detaşează, executate cu 4–5 ani înaintea morții, trei opere neobişnuite ca gen, temă şi tratare: o *Viziune a Apocalipsei*, cu gigantismul figurilor ca un mod de sublimare a formelor nude; o interpretare foarte michelangiolescă a celebrului grup antic *Laocoon*, abia de câțiva ani descoperit, – tablou pe care artistul a ținut să şi-l păstreze definitiv pentru el; şi o *Vedere* panoramică *a Toledoului*, singurul peisaj fără figuri din întreaga operă. – Este producția artistică a unei perioade căreia îi corespund pânzele care „scandalizează" cel mai mult; pentru că El Greco nu lasă doar impresia că le-a pictat efectiv numai pentru sine, fără să îi pese de public şi abandonându-se total momentului, fără să-şi facă nici un fel de grijă că opera o să placă sau nu.

*

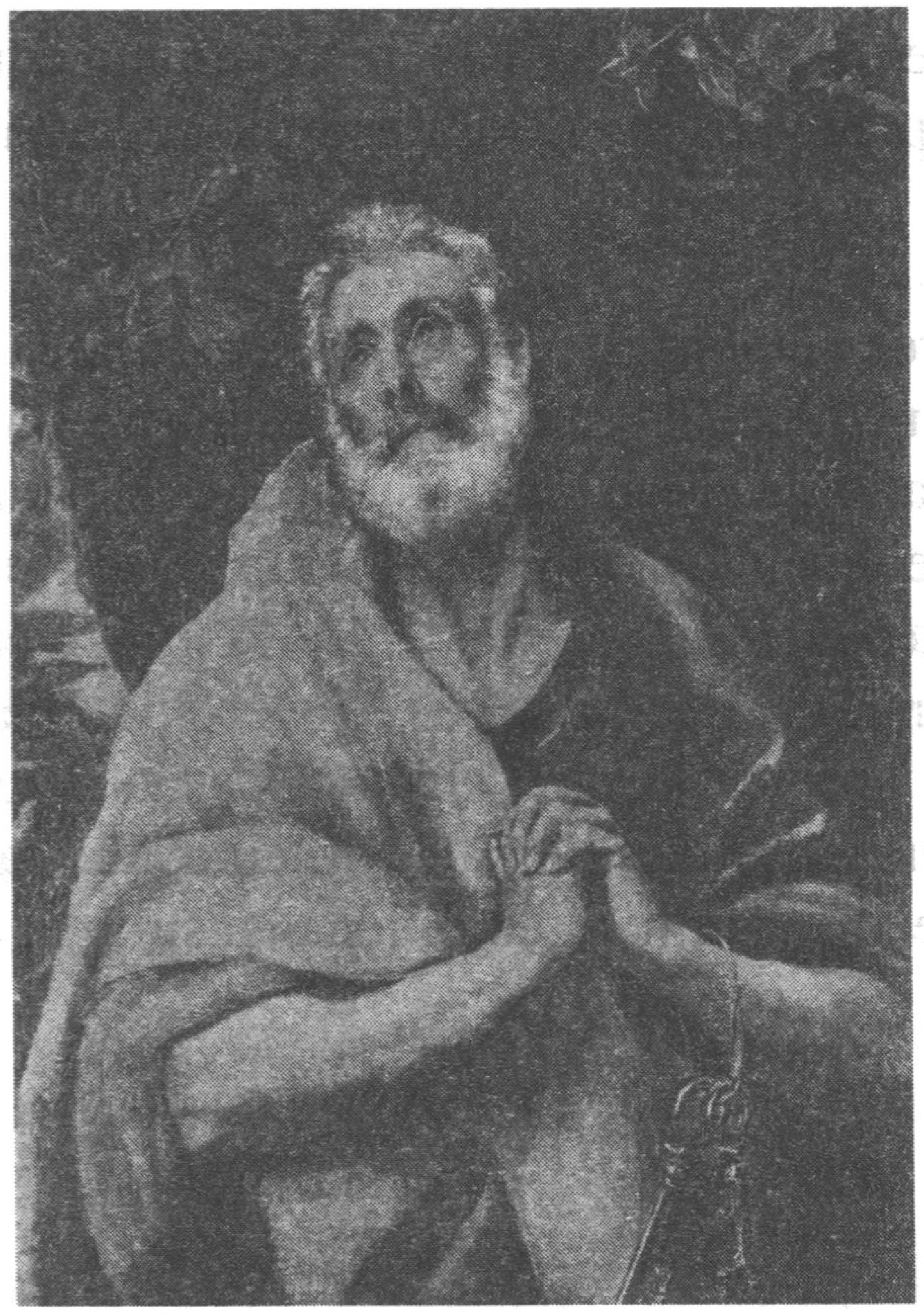
„Nota exacerbată, vizionară, care distorsionează formele prelungite, dislocate, notă prin care El Greco îşi exprimă propria

interpretare a iconografiei religioase tradiţionale, se accentuează în ultima epocă, plină de opere neregulate, de culoare exaltată şi de miraculos, de factură destrămată şi neglijând desenul; dar pătrunse de un spirit religios care în Spania Contrareformei şi a misticilor contemporani Teresa de Avila şi Juan de la Cruz, a obţinut acceptul poporului evlavios, nu însă şi al Curţii" (76).

Originalitatea lui El Greco atât de şocantă pentru gustul spaniol, îşi are însă şi aspecte care, dimpotrivă, atrag; figurile sale frământate şi atât de neobişnuit redate captivează, impresionează. Aspectul cel mai accesibil privitorului şi cel mai de efect de la prima vedere, îl constituie lungimea disproporţionată a corpului personajelor sale, slabe, costelive... „În reprezentarea corpului omenesc El Greco ajunge, în mod consecvent, la o alterare a formelor. El alungeşte figurile ca şi cum ar vedea totul într-o oglindă convexă. Acest lucru nu era o consecinţă a unei nesocotiri a naturii. El Greco reda admirabil conformaţia trupului omenesc; deplasarea proporţiilor avea doar scopul de a întări impresia vizuală de a da o imagine concretă a creşterii trupului" (1). Artistul a exagerat contrastele şi diferenţele de proporţii între planuri în scopul precis „de a asigura mai multă expresie şi viaţă figurilor principale"[1]. În unele din tablouri, inexactităţile anatomice – braţele şi îndeosebi gambele mult alungite, capul exagerat de mic în raport cu corpul – nu sunt greşeli sau neglijenţe, ci deformări conştiente şi intenţionate, în scopul intensificării la maximum (şi anormal) a expresivităţii. – „Dar elementul cel mai intens şi mai de fond – şi totodată mai constant – îl constituie strania intensitate de viaţă a personajelor, care trăiesc numai în interior şi pentru ele însele, absoluta absenţă a plăcutului, aerul lor bolnăvicios, de protest resemnat" (42).

[1] „Oculiştii au polemizat asupra astigmatismului lui El Greco şi a posibilităţii pentru un astigmat de a picta în mod normal ceea ce vede anormal. Dar cum se explică faptul că El Greco pictează o ramură de copac, o vază, un buchet de flori cu o mare precizie? Ipotezele medicale recente sunt mai prudente şi mai nuanţate" (67).





El Greco: „Sf. Petru în lacrimi".

Pictorul care punea, apoi, atâta anxietate în coloritul său, care asocia uneori nearmonios culorile, alteori insista pe tonalitatea rece, pe monotonia griului cenuşiu, era considerat de contemporani, întrucâtva un alienat (ca, peste trei secole, un Van Gogh), un extravagant cu lucrări disonante, ca şi cum nu erau lucrate de aceeaşi mână. Principalele mijloace de expresie ale pictorului erau lumina şi culoarea. *„Lumina zilei tulbură lumina mea lăuntrică"* – ar fi spus odată maestrul, care picta ziua cu perdelele trase. „Lumina tablourilor lui El Greco nu este lumina caldă a veneţienilor. Nu este nici lumina egală şi continuă a zilei, cea a contemporanului său Caravaggio. Lumina lui El Greco care când şovăie, cînd izbucneşte, când alunecă, vibrează în acord cu întreaga construcţie ritmică a compoziţiei. Ea face ca petele de culoare să strălucească, transformă verdele toxic în galben, iar rozul în cinabru; uneori, ea corodează culoarea, ca rugina. În comparaţie cu tonurile surde, dar calde,

ale lui Tintoretto, pictura lui El Greco, cu izbucnirea stridentă a culorilor ei, apare deosebit de aprinsă şi de agitată" (1)[1].

*

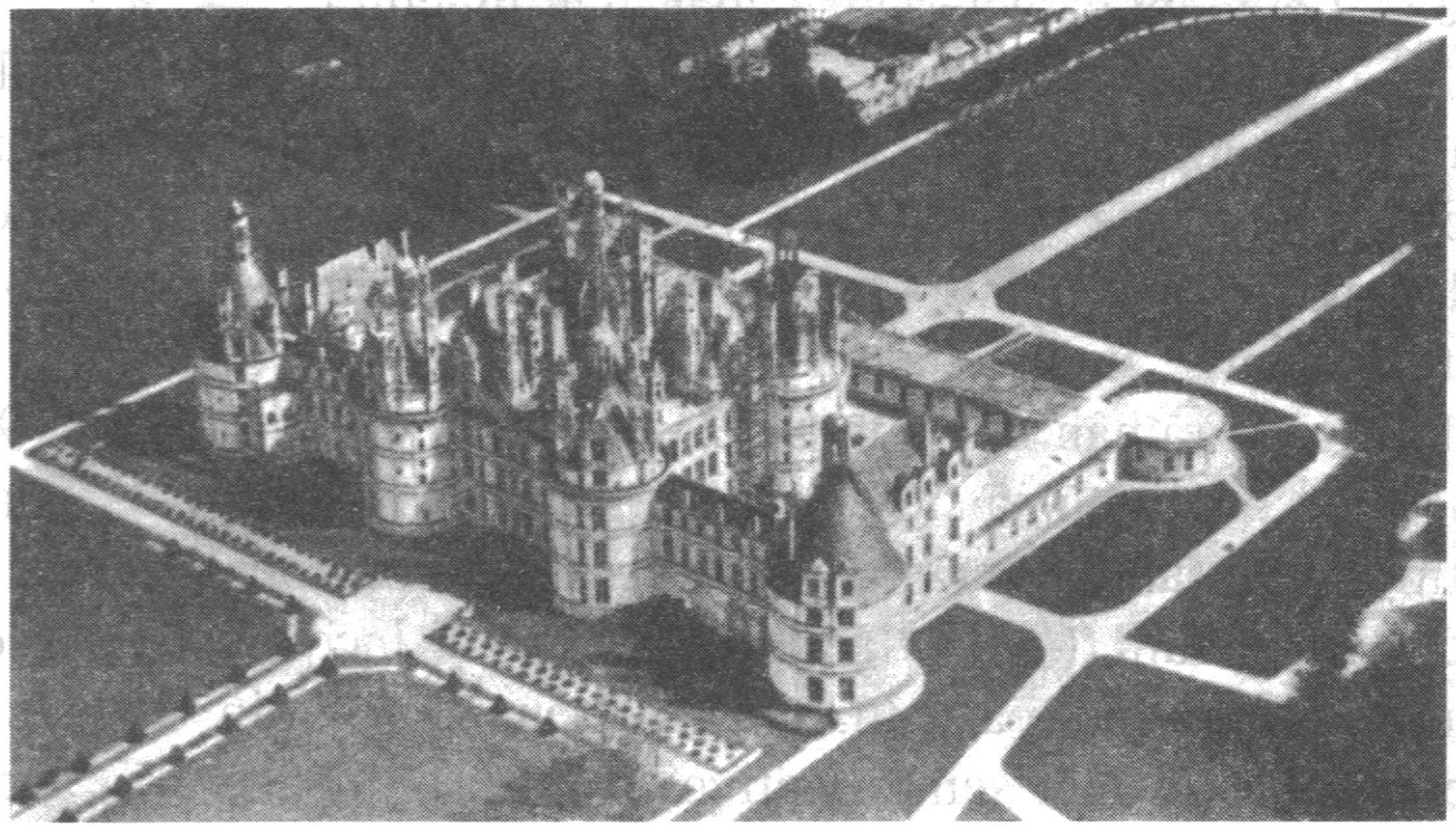
Cu trecerea anilor, El Greco se desprindea şi se distanţa progresiv de reziduurile culturii renascentiste italiene; „dorinţa sa era să traducă o viziune interioară în imagini cât mai despuiate de elemente corporale şi realiste, pentru a ajunge la o incendiară intensitate expresivă" (58). Pentru aceasta, întâlnirea sa, consubstanţială, cu Spania, a fost providenţială. Spania i-a oferit cadrul propice pentru realismul său structural, pentru tristeţea şi pentru atitudinile sale violente. În Castilia, aspră şi severă, El Greco a asimilat geniul local şi sufletul spaniol[2].

[1] Ca arhitect şi sculptor El Greco a lucrat două retabluri, pentru bisericile mânăstirilor Santa Domingo şi Tavera, „cinci statui foarte frumoase" pentru prima (42). – Poetul Góngora, prietenul său, spunea despre el, cu admiraţie, că El Greco „a imprimat spirit lemnului".

[2] Dintre cele nouă tablouri de El Greco achiziţionate de regele Carol I, trei se află azi în muzeul Naţional de Artă din Bucureşti: *Închinarea păstorilor, Martiriul Sf. Mauriciu* şi *Logodna Fecioarei*. „Celelalte şase au părăsit ţara odată cu familia regală, locul lor de păstrare actual nefiindu-ne cunoscut" (N. I. Stoinchiţia, 1980). – Muzeul mai posedă şi un tablou: *Coborârea Sfântului Duh*, de Luis Tristán, cel mai important discipol al lui El Greco.

# ARTA RENAŞTERII ÎN FRANŢA

Începuturile artei Renaşterii franceze coincid cu difuzarea artei italiene în Franţa, după întoarcerea lui Carol VIII din expediţia la Napoli (1497), eveniment căruia îi vor urma la scurt timp intervenţiile succesive politice şi militare ale lui Ludovic XII şi Francisc I în regiunea Milanului. Din expediţiile lor militare, Carol VIII şi Francisc I se întorc încărcaţi de o uriaşă pradă de război – statui, tablouri, bijuterii, manuscrise, – aducând cu ei şi pictori, sculptori, muzicanţi, maeştri grădinari şi feluriţi alţi mesteşugari, asigurându-le bună primire şi numeroase comenzi. – Dar aceşti trei regi şi „vasalii" lor care au coordonat aceste campanii nu s-au mulţumit doar să aducă lucrări de artă şi artişti, ci au descoperit şi Italia familiilor Medici, Sforza şi a altor mari mecenaţi, şi palatele lor impunătoare, şi parcurile şi grădinile splendide, şi oraşele încărcate de bogăţii artistice, şi numeroasele ateliere de artă care lucrau pentru prin-



Castelul Chambord.

cipii, nobilii, marii bancheri şi bogaţii burghezi ai marilor oraşe. Atelierele italiene vor deveni, numaidecât modele pentru cele franceze, conduse de tot mai mulţi maeştri din Italia – şi în curând, pe actul de naştere al noii arte îşi va pune semnătura vestita *„Şcoală din Fontainebleau“*.

Pentru Franţa lui Francisc I pasiunea secolului se va exprima prin castelele de pe Valea Loarei: în exterior, compoziţii îndrăzneţe, mixte, de arhitectură militară medievală, de castel fortificat cu donjoane, ziduri crenelate şi şanţuri de apărare, combinate cu elemente de arhitectură italiană în simetria deschiderilor, dispoziţia intrărilor, mai ales în decoraţia şi încadrarea în stil antic; iar în interior – o decoraţie executată după gust italian, cu marmuri şi sculpturi aduse din Genova şi Carrara, cu meşteri şefi de şantier care acum se numesc „arhitecţi“ şi care acum se instruiesc citindu-i pe Vitruviu, L. B. Albesti şi Vignola. – Încât, în anii 1530–40, zeci de tineri francezi, după ce admiraseră decoraţia cu stucuri şi motive antice ale castelului din Fontainebleau, se duc, în grupuri, să studieze şi să se perfecţioneze la Florenţa, la Roma, la Carrara.

*

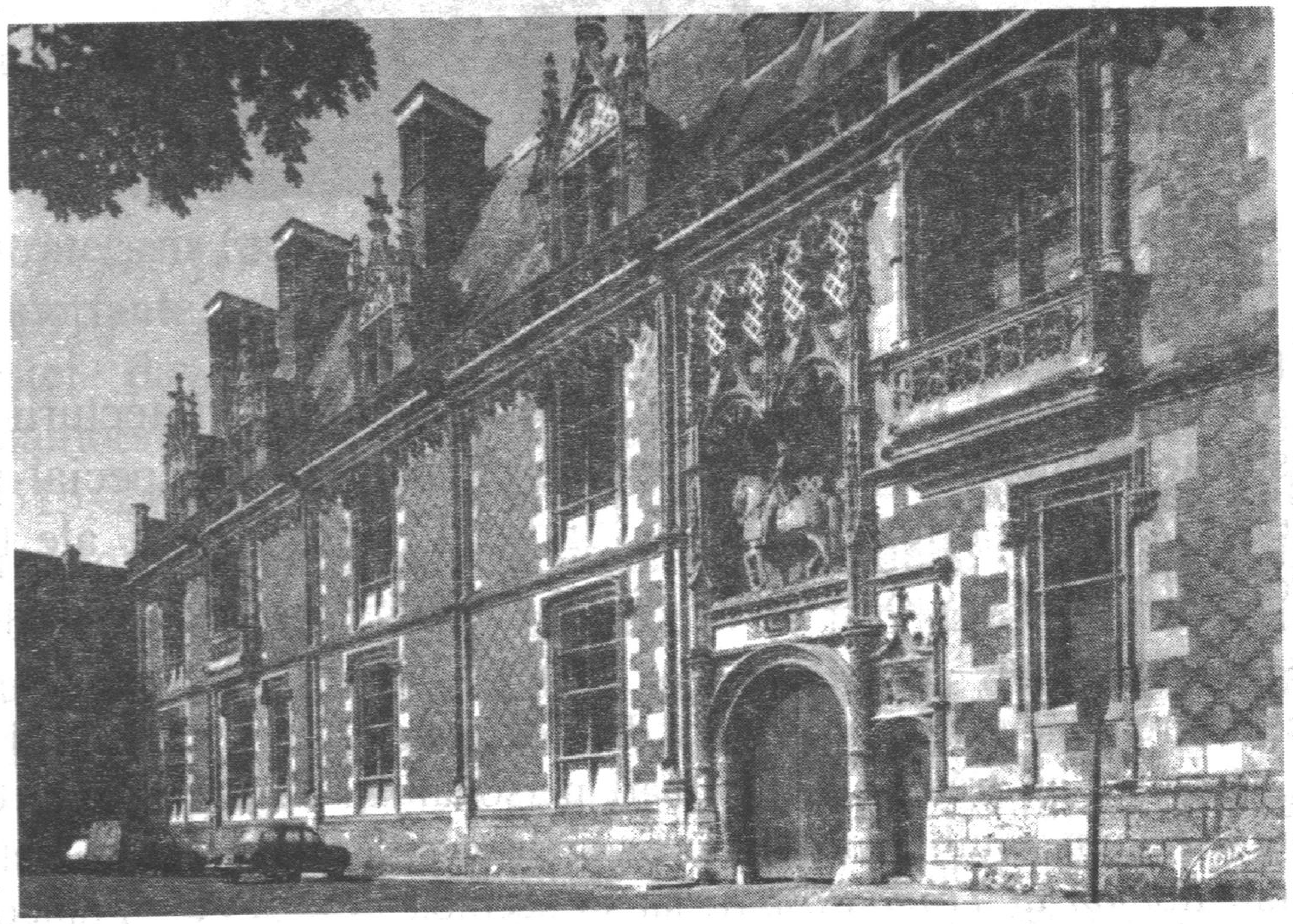
Primele elemente renascentiste în arta franceză şi totodată cele mai evident caracteristice apar în arhitectură.

„Cu toate că numeroşi artişti italieni (Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo, Domenico da Cortona, ş.a.) se transferă în Franţa după întoarcerea lui Carol VIII din expediţia la Napoli, influenţele renascentiste – cel puţin în arhitectura religioasă – au fost absorbite superficial şi folosite în funcţie decorativă în edificii care rămân din punct de vedere structural gotice“ (96). Bisericile continuă să fie construite după planurile tradiţionale, în timp ce în arhitectura civilă se dezvoltă noi tipuri: palatul de mici dimensiuni („*hôtel*“) al trezorierului Jacques Coeur din Bourges, sau clădirea actualului Muzeu Cluny, din Paris, sunt exemplele cele mai semnificative. – Fiecare încăpere în aceste *hôtels* este dominată de un acoperiş ascuţit (sau de un mic turn); chiar şi casa scării este scoasă în afara clădirii şi formează un

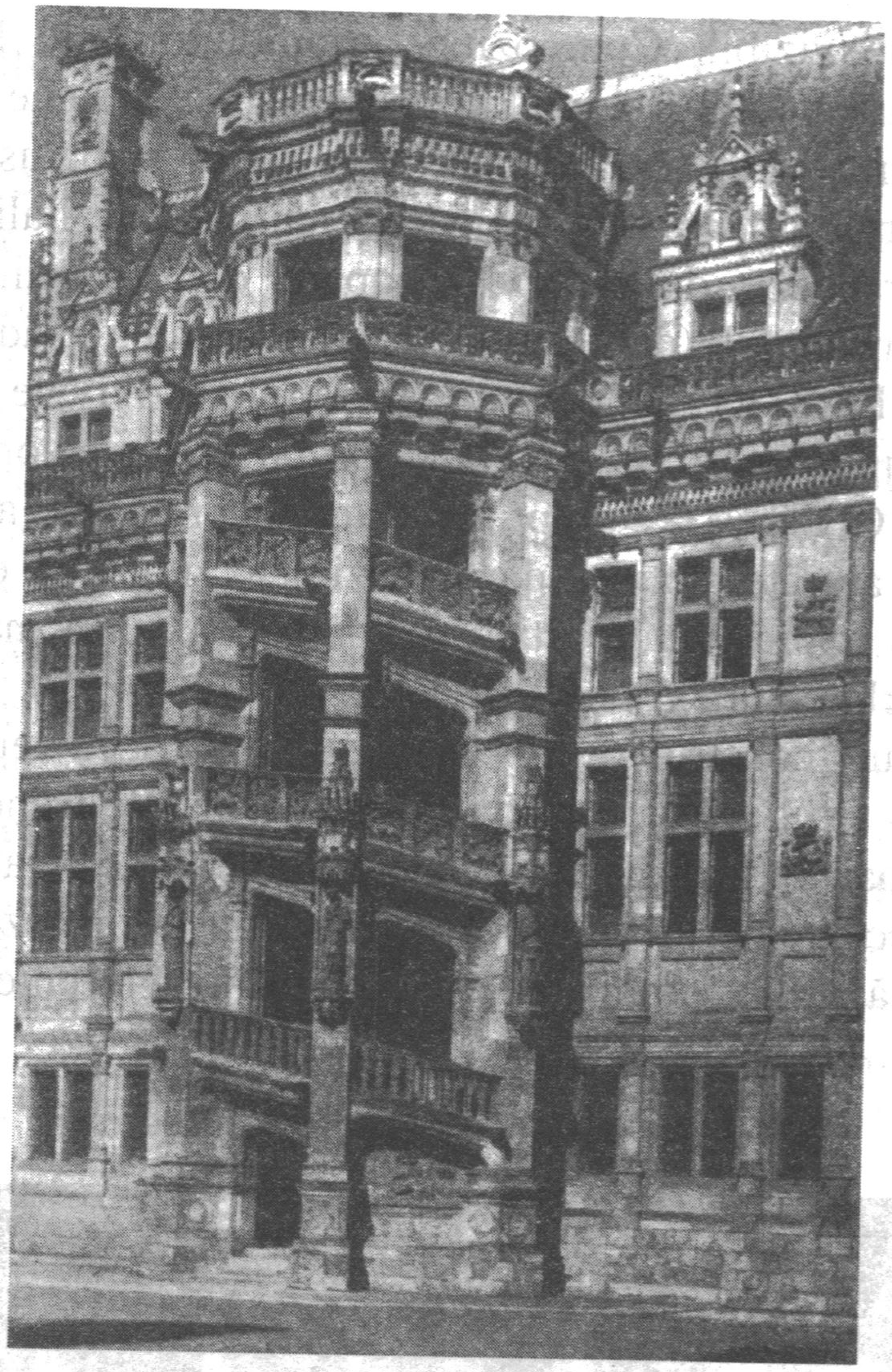


corp în sine vizibil. Compoziţia ansamblului este lipsită de simetria clară pe care o întâlnim în palatele italiene din acea epocă. Pentru decorarea zidurilor, ferestrelor şi balustradei, se foloseau forme gotice. „În comparaţie cu palatele italiene, casa nobiliară franceză din sec. XV apare ca o clădire de tip pronunţat medieval (dar totuşi, fără severitatea clădirilor din secolele XIII-XIV). Înlocuirea ferestrelor ogivale cu cele dreptunghiulare apare firească în raport cu divizarea orizontală a peretelui“. Clădirea, e drept că este decorată pe alocuri cu ornamente ajurate gotice, dar netezimea zidurilor este de o remarcabilă expresivitate artistică – şi accentuează masivitatea, negată de arhitectura gotică.

Limbajul constructorilor francezi din acea epocă este original, cu totul propriu, inconfundabil. Palatele franceze fac o impresie mai intimă decât palatele italiene, cu faţadele lor puternic accentuate. „Frumuseţea arhitecturii franceze din sec. XV suportă orice comparaţie cu clădirile Florenţei sau ale Romei“ (1).



Castelul Blois. În sec. XVI, reşedinţa favorită a regilor Franţei.



Blois. Turnul scării.

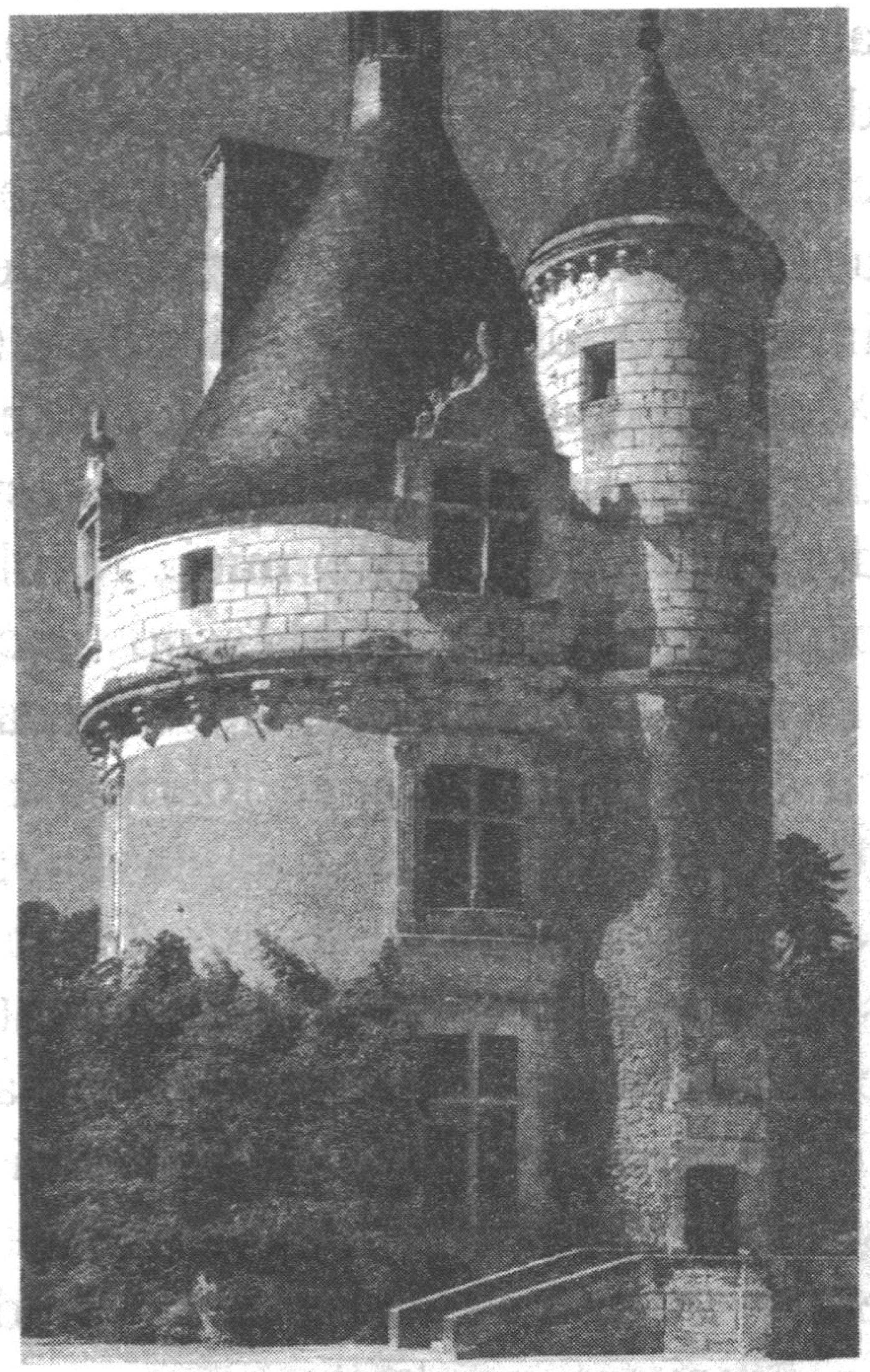
*

Orgoliul artei Renașterii franceze în câmpul arhitecturii îl constituie numeroasele castele regale concentrate în special pe Valea Loarei (și afluenții Manse, Indre, Cher, Vienne), ale lui Carol VIII, Ludovic XII, Francisc I și Henric II[1].

[1] Această regiune era faimoasă încă din veacurile Evului Mediu: aici s-au născut și au trăit cele mai mari personalități – ca Grégoire de Tours, Alcuin, Guillaume de Lorris și Jean de Meung, autorii celebrului *Roman al Trandafirului*; iar în secolele XV–XVI – François Villon, Charles d'Orléans, Ronsard, Rabelais, Jean du Bellay, Clément Marot, ș.a.



În arhitectura acestor castele influența italiană consta, la început, doar în simple renovări, restaurări, intervenții asupra structurilor medievale, gotice, ogivale. Castelele Langeais, Amboise, Chaumont, Chenonceau, Azay le-Rideau, Chambord, își păstrează încă, în linii mari, aspectul de fortărețe. Dispoziția lor clară, articulată în jurul unei axe, se pune numaidecât în legătură cu structura castelelor medievale; numai că acum, blocul medieval se deschide într-o serie de corpuri arhitectonice dispuse clar (adică pavilioanele angulare), care închid în interiorul lor ample curți pătrate sau rectangulare. – Importante etape ale acestei devoltări sunt castelele Chenonceau (1511–24) și Chambord (început în 1519), aripa Francisc I a castelului Blois (1515–24) și Tuilleries, al lui Delorme. – Toate aceste edificii își datorează grandoarea, evidentă, limpede și comprehensibilă, schemei compositive geometrice și se fondează pe o conștiință clară, a formelor, marcată de o evidentă și clară raționalitate (72).



Donjonul medieval (modificat în sec. XVI) al castelului Chenonceaux, de pe Valea Loarei.

Încă din sec. XV castelele Loarei pun accentul pe amenajări de confort și ornamentație; corpurile clădirilor se măresc, luminate fiind de ferestre mari; apar încăperi cu destinații noi, ameliorări de detaliu, formale, nu funcționale: donjonul este

angajat în corpul clădirii (de ex. Langeais); în unele cazuri dispare – şi în acest caz ansamblul se reduce la un mare corp de clădire rectangulară apărată de turnuri masive la colţ, cu acoperişuri conice (Azay-le-Rideau), sau cu intrarea deschisă între două turnuri semi-circulare (Château du Moulin). – În sec. XVI, precouparea de comoditate şi de bun gust estetic fac să dispară aspectul militar al castelului: şanţurile de apărare, donjoanele, turnurile mici, coridorul de rondă, mai sunt încă păstrate, eventual, în scop decorativ (cazurile mai evident ilustrative: Chambord, Chenonceau, Azay-le-Rideau). Turnurile, cu acoperişurile conice foarte ascuţite, acoperă poduri spaţioase luminate de mari lucarne; tavanul în casetoane, ferestrele foarte largi, scara în rampe drepte şi axată pe centrul faţadei, se substituie turnului în care înainte fusese scara în spirală. Iar curtea de onoare, vastă şi cu o galerie acoperită şi iluminată de ferestre mari de-a lungul clădirii – noutate venită din Italia la sfârşitul secolului al XV-lea – aduce castelului o notă de eleganţă. Singura construcţie tradiţională, păstrată, este capela, care mai are încă bolte în ogive şi decorul flamboaiant[1].

*

În Evul Mediu apar, în toată Franţa, în jurul bisericilor abaţiale, ateliere, centre de sculptură. Această exuberantă activitate artistică provoacă tendinţe infinit de variate, esenţialmente religioase. „Dar în cursul secolului al XIV-lea inspiraţia religioasă se epuizează progresiv; temele sacre nu mai sugerează decât o iconografie stereotipă, exprimată în forme academice,

[1] „Noul stil îşi găsea expresia în diferite elemente ale construcţiei; de pildă, la lucarne se foloseau şi coloane, pilaştri, frontoane, volute, preluate din arhitectura italiană. Dar ca şi în gotic, diferite elemente se împletesc între ele: micul fronton cu blazonul care domină fereastra se întinde şi asupra ancadramentului ferestrei; bazele micilor coloane întretaie cornişa de deasupra ferestrei; scheletul portant scos astfel în evidenţă imprimă ansamblului decorativ o mişcare ascendentă clară. Toate acestea fac o impresie de lux şi somptuozitate" (1).



subliniate în unele cazuri de o uşoară notă de manierism". În schimb sculptura profană, inspirată de realitate, păstrează o mai mare vivacitate, deşi într-un domeniu important ca cel al sculpturii funerare, expresia defunctului devine banală, de simplu portret oarecare. Cel care va da vigoare, forţă artistică autentică figurilor de gisanţi pe sarcofag sau celor în genunchi – şi sculpturii în *ronde-bosse* în general – va fi un sculptor flamand: Claus Sluter (c. 1340–1405), autorul ansamblului de şase profeţi, statui ornând *Fântâna lui Moise* (mânăstirea din Champmol), al cărui geniu se exprimă printr-un realism şi o forţă dramatică ce vor exercita o mare influenţă asupra artei europene a sec. XV, – „artist a cărui noutate în interpretare faţă de iconografia medievală consta în a întrerupe linearismul gotic prin drapajul veşmintelor şi al gesturilor, precum şi prin capacitatea de a reda cu un nou realism datele umane ale feţei şi corpului, astfel încât figurile decedaţilor să devină adevărate portrete" (96).

Fr. Clouet: Carol IX.

Stilul lui Sluter, trecând prin oraşul-centru cultural Malines va pătrunde în Valea Loarei şi va contribui la formaţia artistică a lui Michel Colombe, a cărui operă din catedrala din Nantes, *Mormântul ducilor de Bretagne*, este un remarcabil ansamblu plastic peste care pluteşte un idealism cam rece, datorită influenţei artei italiene[1].

[1] Sculptor francez de origine bretonă. **Michel Colombe** (c. 1430–

Aportul mai însemnat şi fecund al influenţei italiene în Franţa va fi introducerea unui limbaj decorativ şi a unui repertoriu mitologic nou, inspirate din arta antică. În domeniul sculpturii monumentale, marele şantier fondat de Francisc I cu artişti veniţi din Italia, castelul Fontainebleau, va da un nou impuls tehnicii basoreliefului, supunându-l canoanelor stilului importat din Italia. Adevăratul iniţiator al noului stil, delicat şi elegant, destinat să găsească o profundă rezonanţă în Franţa este Primaticcio, – care şi-a procurat din Italia còpii în calc ale celebrelor statui antice (*Laocoon, Antinous, Venus din Cnido*, etc.), turnate apoi în gips sau bronz[1].

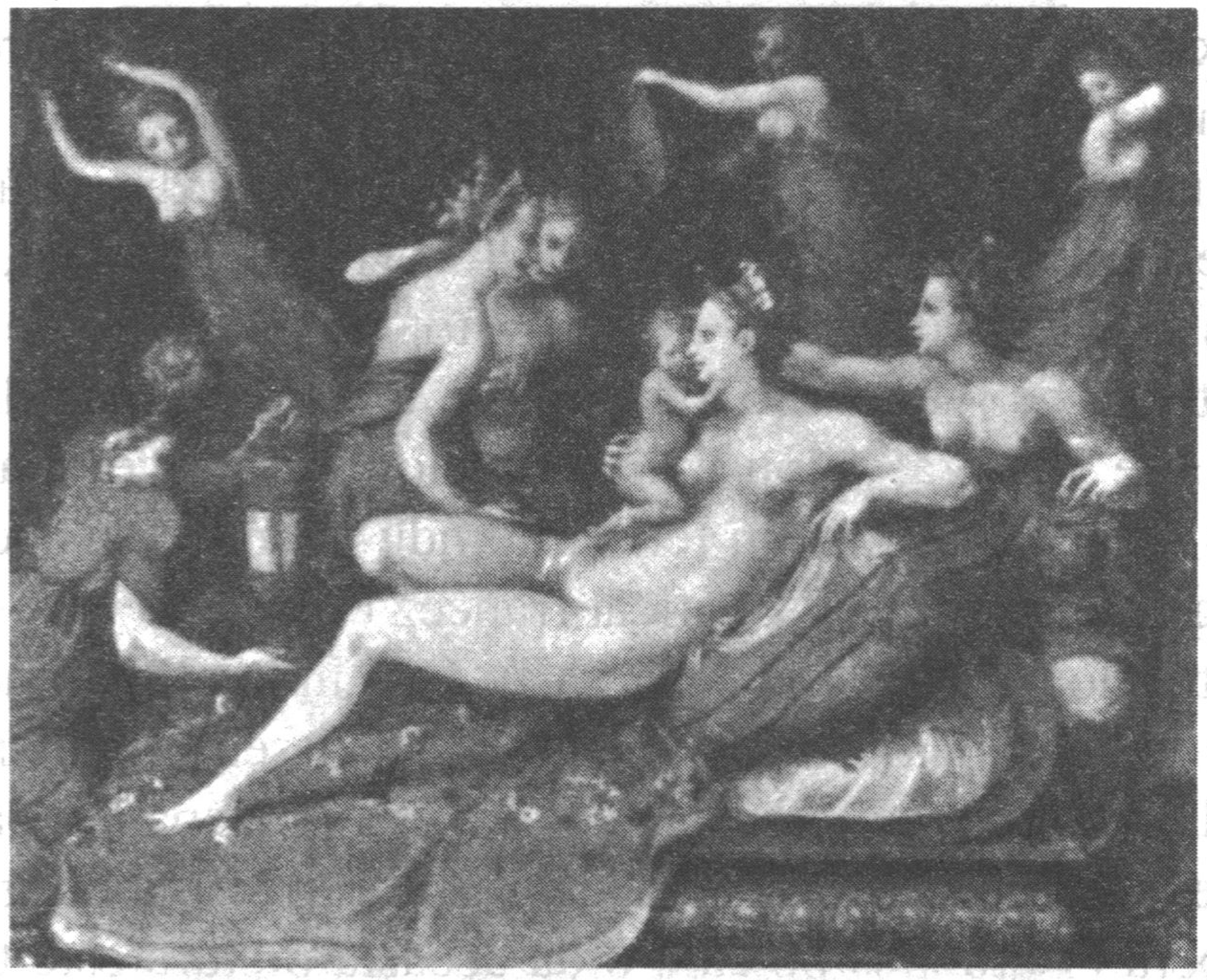
Sculptura funerară, foarte răspândită în toată ţara, îşi schimbă radical concepţia, viziunea, impostaţia. Sculptorul nu îşi propune să reprezinte defunctul într-o atitudine de umilitate şi nici chiar nu urmăreşte să sublinieze, prin înfăţişarea rigidă a cadavrului, groaza în faţa morţii. În schimb artistul aspiră să exalte, potrivit noilor idealuri renascentiste, gloria decedatului. Mormântul îşi asuma, mai mult sau mai puţin, aspectul unui arc de triumf. – „În felul acesta elaborate, motivele derivate din arta italiană alimentează, după 1550, o mişcare autohtonă. Noul stil va însemna începutul sculpturii franceze moderne“[2].

1512) a activat la curtea cardinalului Georges d'Amboise, important centru cultural al epocii. Opera sa principală: *Mormântul ducilor de Bretagne* (în catedrala din Nantes) este un admirabil ansamblu plastic de evidentă influenţă sluteriană. În acelaşi timp, prin opere ca *Sf. Gheorghe ucigâng balaurul* (Luvru) precum şi prin temele decorative inspirate din modele contemporane italiene (*Fântâna din Beaune*, Luvru), Michel Colombe a contribuit la fuzionarea elementului goticului târziu cu influenţe ale Renaşterii italiene.

[1] „Printr-un straniu paradox, stilul sluterian nu va avea nici un ecou în Flandra, unde tipica sculptură în lemn se va inspira direct din gustul gotic şi arhaic al lui Van der Weiden. În schimb, în Franţa, revoluţia sluteriană va pătrunde profund, şi de aceea ea aparţine de drept istoriei artei franceze, iar nu celei a Ţărilor de Jos“ (16).

[2] Nu toţi sculptorii acceptă lecţia italiană; în provincie, arta sacră rămâne fidelă tradiţiei indigene. Această supravieţuire a tradiţiei nu





Şcoala din Fontainebleau: „Naşterea lui Cupidon“.

*

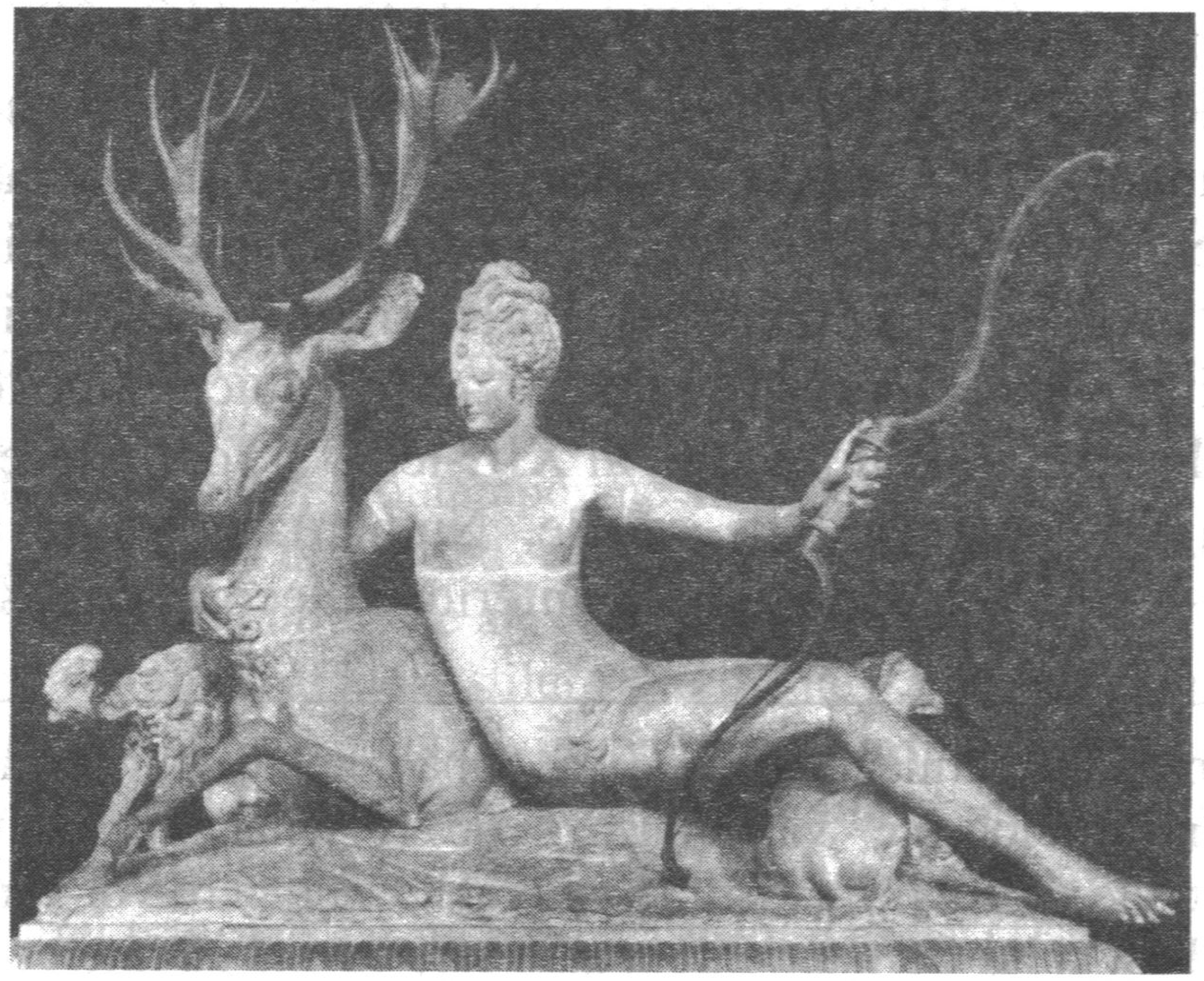
„Situaţia particulară a picturii gotice franceze rezervată mai mult miniaturilor, vitraliilor şi tapiseriilor decât frescei sau picturii pe lemn, poate fi motivată – cel puţin parţial – prin substituirea vitraliilor în locul suprafeţelor de zidărie. O altă explicaţie poate fi găsită în structura economică a unei societăţi aristocratice şi feudale înclinată spre preţiozitatea şi rafinamentul tapiseriilor şi a cărţilor împodobite cu miniaturi; sau, în poziţia preeminentă a Parisului, sediul Curţii şi al Universităţii, şi deci a cărţii miniate. – Nici o pictură pe lemn nu urcă, în Franţa, până în secolul al XIII-lea – şi foarte rare sunt şi cele din următoarele două secole. Numeroase fresce au fost distruse – şi, în orice caz, altele anterioare secolului al XIII-lea,

se va dovedi zadarnică, dat fiind că, după ce elegantul formalism al lui Jean Goujon se va epuiza, vor fi chiar aceste trăsături perseverente de sobru realism şi naturaleţe cele care vor caracteriza stilul robust al lui Germain Pilon, „din care emană un interes uman, o înţelepciune şi o dragoste intimă pentru reflecţie, asemenea celor din *Eseurile* lui Montaigne“ (16).

n-au existat. Prima activitate pictorică, prin urmare, este reprezentată de vitralii" (14).

La începutul secolului al XV-lea, Franța era divizată în mai multe regiuni (Paris, Bourges, Dijon, Avignon, Angers, Tours, Moulins, Aix-en-Provence) care erau tot atâtea centre de cultură și de intensă activitate artistică, foarte distincte unele de altele ca școli de pictură; supuse influențelor burgunde, flamande, italiene; – dar toate, într-un fel, înrudindu-se intim cu acel stil și cu acel gust care poate fi calificat francez (135).

Faptul nou în arta franceză va fi, fără îndoială, miraculoasa înflorire în regiunea provensală a celui mai senin realism gotic burgund, – cu acel cer albastru și verdeața proaspătă a pajiștilor în care excelează realismul umanist al fraților Limbourg. Prima capodoperă (1440–50) pe care o dă această pictură este tripticul cu panoul central reprezentând *Bunavestire* (biserica Maria Magdalena din Aix), opera unui pictor anonim de incontestabilă formație flamandă. Stilul acestei capodopere – una din cele mai înalte din pictura europeană a secolului al XV-lea – este apropiat de stilul Maestrului din Flémale; totuși, substanța luminoasă a materiei și seninătatea ansamblului ne fac să ne



Jean Goujon: „Diana ".

Jean Clouet: „Portretul lui Francisc I".

gândim la Van Eyck. Pe de altă parte, dominanta gri a tonului ansamblului, severitatea realismului, volumetria maselor, vorbesc în favoarea unui spirit tipic provensal care a unit într-un limbaj înalt și foarte original experiențele flamande cu cele italiene" (7).

Școalei din Avignon îi aparține exponentul său de relief Nicolas Froment (c. 1435 – c. 1483), pictorul de Curte al ducelui René d'Anjou, activ – după un probabil sejur la Florența – într-un mediu rafinat și cosmopolit, deschis influențelor flamande și italiene. Tripticul *Învierea lui Lazăr* (Uffizi) atestă înalta calitate a picturii sale în care elementelor de origine flamandă i se adaugă caracterul particular toscan al reușitelor ținând de perspsectivă. În cealaltă capodoperă *Rugul aprins*, comandată de duce pentru catedrala din Aix (în 1476) viziunea

pictorului devine mai amplă, – dar sub concesiunile făcute gustului provensal, Flandra e mereu prezentă.

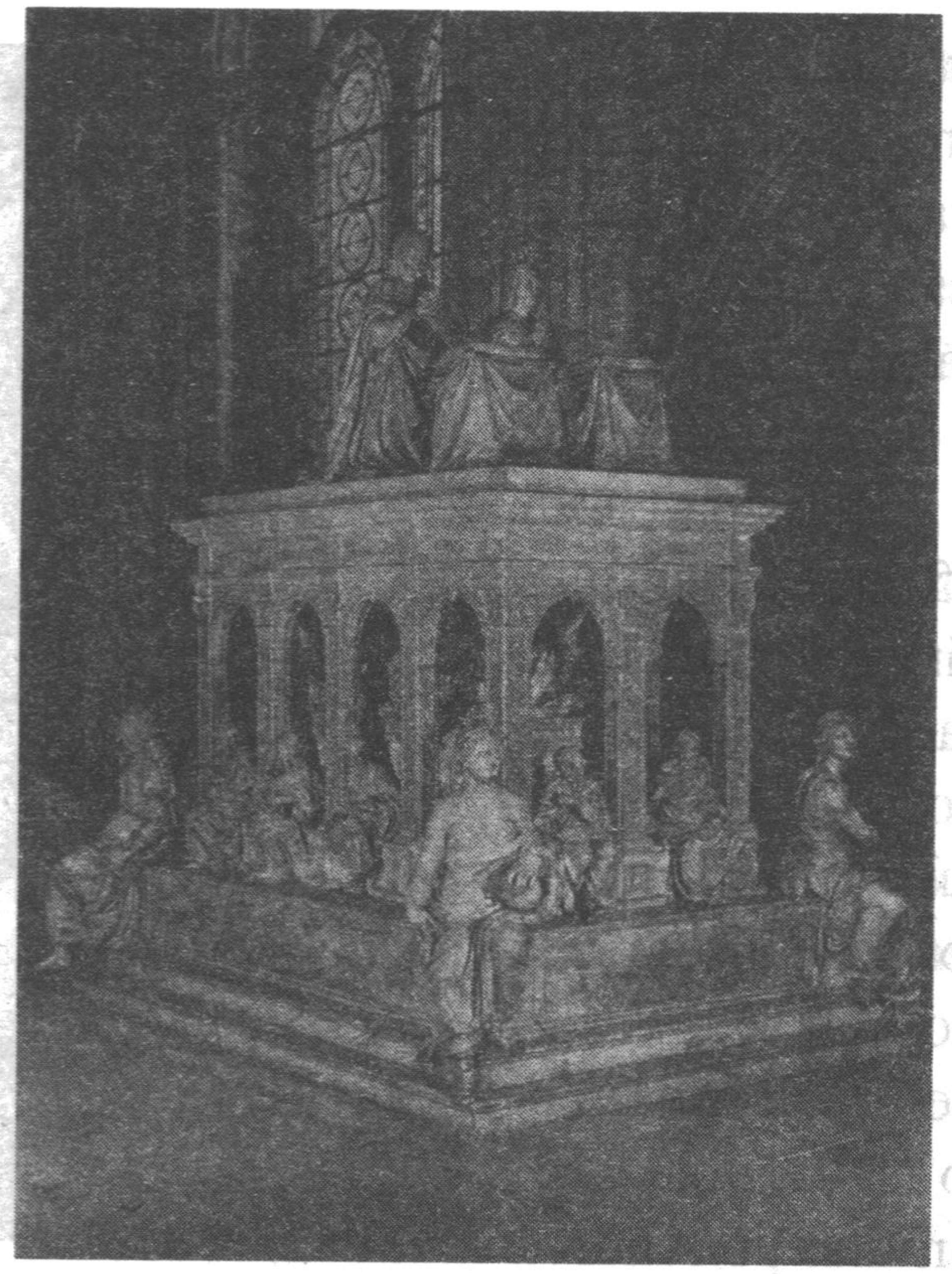
*

Al treilea moment mai important al şcoalei din Avignon – unde stăruia desigur amintirea prezenţei sienezilor Simone Martini şi Ambrogio Lorenzetti din timpul exilului papilor în acest oraş – este reprezentat de activitatea şi opera lui Enguerrand Charonton (cc. 1410 – c. 1466) care, în această ambianţă culturală flamandă temperată de un spirit pe jumătate burgund pe jumătate provensal, aducea şi viziunea limpede a experienţelor sale italiene (de pildă, în cazul desenului gotic al formelor modelate pe valorile luministe. Cele două pânze pe care le cunoaştem pictate la Avignon: *Încoronarea Fecioarei* (Villeneuve-les-Avignon) şi *Madonna della Misericordia* (Chantilly) exprimă o concepţie a structurii spaţiului şi o predilecţie pentru poezia naturii, precum şi un sens al compoziţiei foarte diferite de realismul flamand[1]. Aceste lucrări sugerează o referinţă mai frecventă la Piero della Francesca şi la cromatismul lui Domenico Veneziano. – Lui Charonton i se atribuie şi o capodoperă: *Pietà* (azi la Luvru) – „a cărei climă de intens dramatism confirmă funcţia determinantă a picturii italiene în cultura provensală din a doua jumătate a secolului al XV-lea, deşi în ambianţa unei persistente legături cu formulele flamande" (58).

Considerat, pe bună dreptate, cel mai mare pictor francez de la sfârşitul secolului al XV-lea, anonimul „Maestru din Moulins" (de incertă origine, franceză sau olandeză), în serviciul Curţii ducilor de Bourbon din acest oraş – unde se afla şi o renumită şcoală a meşterilor de vitralii – este autorul *Naşterii Domnului* (Muzeul din Autun) cu influenţe din Bouts şi Van der Goes, dar cu un simţ al spaţiului mai vast, de influenţă

[1] „Mai mult: minunatul peisaj al Provencei de sub scena rituală te fac în mod irezistibil să te gândeşti la acel acord dintre ideal şi real, dintre uman şi divin, pe care l-au realizat maeştrii italieni" (135).





Michel Colombe: „Mormântul ducilor de Bretagne". Catedrala din Nantes.

italiană; al *Bunăvestirii* (Chicago), *Sf. Maria Magdalena* (Luvru), pe al faimosului triptic *Fecioara în glorie* (catedrala din Moulins), mult timp atribuit lui Ghirlandaio, – opere în care gustul pentru observaţie şi analiză proprie flamanzilor este dublat de esenţialitatea volumetrică a lui Fouquet, şi cu o bogată viaţă interioară reflectată în figuri de o expresivă frumuseţe şi puritate. – Pe lângă aceste compoziţii excepţionale cu subiecte sacre, la confluenţa între şcoala flamandă şi gust renascentist, remarcabile sunt portretele ducilor de Bourbon (Luvru şi München), în care „claritatea, profunzimea coloritului şi eleganta perfecţiune grafică sunt caracteristici tipic franceze, care fac să te gândeşti la Fouquet" (135).

*

După înfrângerea de la Pavia (1525) şi întoarcerea sa din captivitate, Francisc I a început (în 1528) reconstrucţia vechiului

castel din Fontainebleau (sec. XII), din dorința de a-și reface prestigiul și a-și face aici o curte care să rivalizeze în bogăție și strălucire cu marile curți italiene și europene. În acest scop a chemat din Veneția (în 1530-32) pentru a conduce lucrările de ornamentație a apartamentelor regale pe pictorul Rosso Fiorentino[1]. Acesta îl aduce, printre alții, pe Primaticcio[2]. Lor li s-au mai alăturat Niccolò dell' Abate, Benvenuto Cellini, iluștrii arhitecți Serlio și Vignola. Regele i-a mai invitat pe Andrea del Sarto – care a stat puțin timp, – și pe Leonardo, care și-a petrecut ultimii trei ani ai vieții (cu activități și de „maestru de ceremonii", organizator de festivități, al Curții) la Amboise, în foișorul Cloux.

Școala din Fontainebleau: „Diana la vânătoare".

[1] „Devenit impresar al curții princiare, a știut să dea viață, într-un răstimp de puțini ani, unui șantier extrem de activ, instruind echipe de pictori, lucrători în stuc, sculptori în lemn, și creind, în special în decorarea galeriei lui Francisc I, modele ornamentale de extraordinară originalitate, destinate să întâmpine imediat un mare succes în mediile artistice franceze" (58).

[2] Creația acestei școli este datorată mai mult lui Primaticcio, pictor, sculptor, arhitect, cel mai renumit exponent bolognez al manierei lui Perugino, și care, folosindu-se de precedentele sale experiențe de la Palazzo del Te – unde lucrase cu Giulio Romano – îmbina pictura cu sculptura. Operele rămase sunt puține și lucrate în colaborare. „Limbajul lui se caracterizează printr-o delicată fluiditate și o acută sinuozitate lineară, cu care dezvoltă teme mitologice, istorice, scene galante, moduri pictorice agreabile la lectură" (7).



Aceștia au lucrat până la afirmarea completă a unei noi culturi artistice cu elegante motive renascentiste sau inspirate din arta antică. Predilecția *Școlii din Fontainebleau* pentru figurile nude și pentru formele prelungi, sinuoase, împletite cu ornamentații „grotești", teme mitologice și alegorii obscure, a fost difuzată prin intermediul grupului de gravori italieni și francezi, care au creat autentice repertorii de motive iconografice și ornamentale, derivate din invențiile lui Rosso și Primaticcio, destinate să găsească rezonanță în genuri diferite de activitate artistică: în pictură cu François Clouet sau Jean Cousin[1], în sculptură cu Jean Goujon sau Germain Pilon, în tapiserii, țesături, în orfevrerie, ceramică, vitralii, emailuri, și chiar în spectacolele teatrale sau în serbările de Curte, care și-au găsit ecou în picturile lui Antoine Caron (58)[2].

[1] **Jean Cousin** (c. 1490 – c. 1560), pictor și gravor, activ la Fontainebleau. Unica operă rămasă de la el: *Eva, prima Pandora* (Luvru). A fost și un mare pictor de vitralii, iar cartoanele sale pentru tapiserii sunt de un înalt nivel tehnic și un rafinat gust decorativ. – Același tip de activitate a desfășurat și fiul său Jean, autor și al unui tratat de anatomie artistică, folosit și azi în Franța.

[2] **Antoine Caron** (1521–99), elev și ajutor al lui Primaticcio la Fontainebleau pictor al curții Caterinei dei Medici. A practicat o pictură încărcată de alegorii obscure, într-un limbaj rafinat și fantastic, cu frecvente aluzii la evenimente contemporane. (Op. principală: *August și Sibilla*, Luvru).

# ARHITECTURA

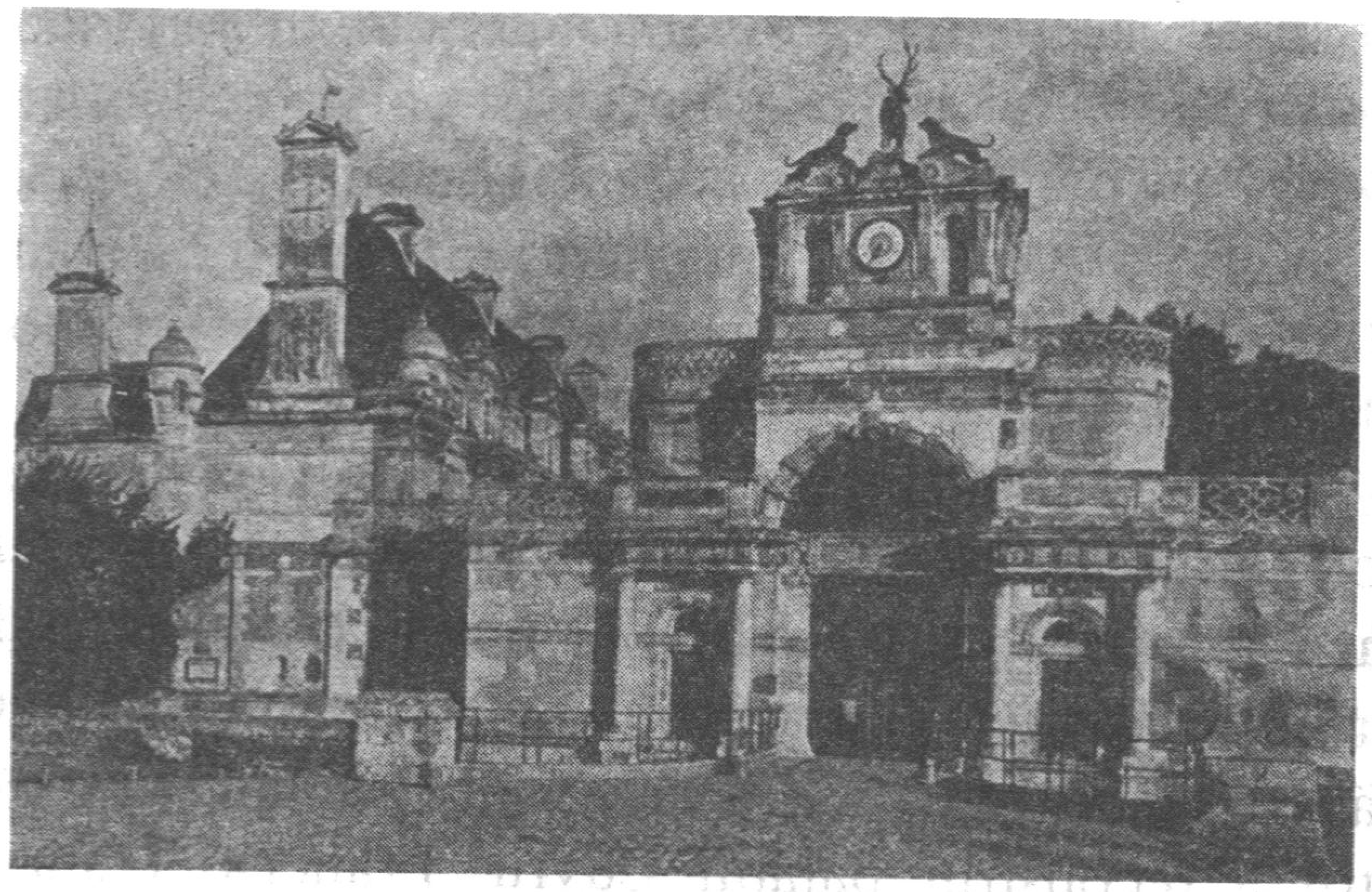
## Philibert Delorme

Considerat cel mai mare arhitect al Renaşterii franceze, Philibert Delorme (sau de l'Orme, c. 1510–70), fiul unui maestru şef constructor, alături de care şi-a format o solidă tehnică de practician arhitect, conducând apoi şantierele tatălui său, a urmat (şi a terminat) studiile de teologie la Roma, timp de 3 ani (1533–36); după care, a studiat arhitectura antică şi cea renascentistă, adoptând mai târziu în operele lui rigoarea structurală a gramaticii clasice.

La întoarcerea în patrie devine arhitectul preferat al cardinalului Du Bellay, pentru care construieşte castelul din Saint-Maur, de lângă Paris, – fapt care i-a adus favoarea Curţii. După urcarea pe tron a lui Henric II este numit arhitectul regelui şi al favoritei sale Diane de Poitiers, pentru care construişte castelul Anet (1547–52), – nucleul cel mai de seamă al activităţii sale de arhitect; alături de acesta, lucrările sale cele mai importante sunt: proiectul mormântului lui Francisc I din Saint-Denis, inspirat din arcul de triumf roman; palatul Tuilleries (distrus în sec. XIX), lucrările executate la castelele din Chenonceau, Fontainebleau şi St. Germain-en-Laye.

Delorme s-a bucurat, în timpul domniei lui Henric II de un considerabil prestigiu, având însărcinări importante în sectoarele arhitecturii civile, militare şi religioase; în acesta din urmă, a lucrat investit fiind cu titlul de abate de Ivry şi canonic al catedralei Notre-Dame. – Căzut în dizgraţie după moartea regelui (1559), – apoi rechemat de Caterina dei Medici să lucreze pentru unele rezidenţe regale – s-a dedicat în această perioadă redactării unor tratate teoretico-practice devenite fundamentale pentru viitorul arhitecturii franceze: *Noi invenţii pentru a construi bine şi ieftin* (1561), considerat cel mai important tratat în materie din Franţa, – şi *Despre arhitectură* (1567),





Philibert Delorme: Castelul Anet.

una din operele mari ale umanismului francez în domeniul teoriei artei.

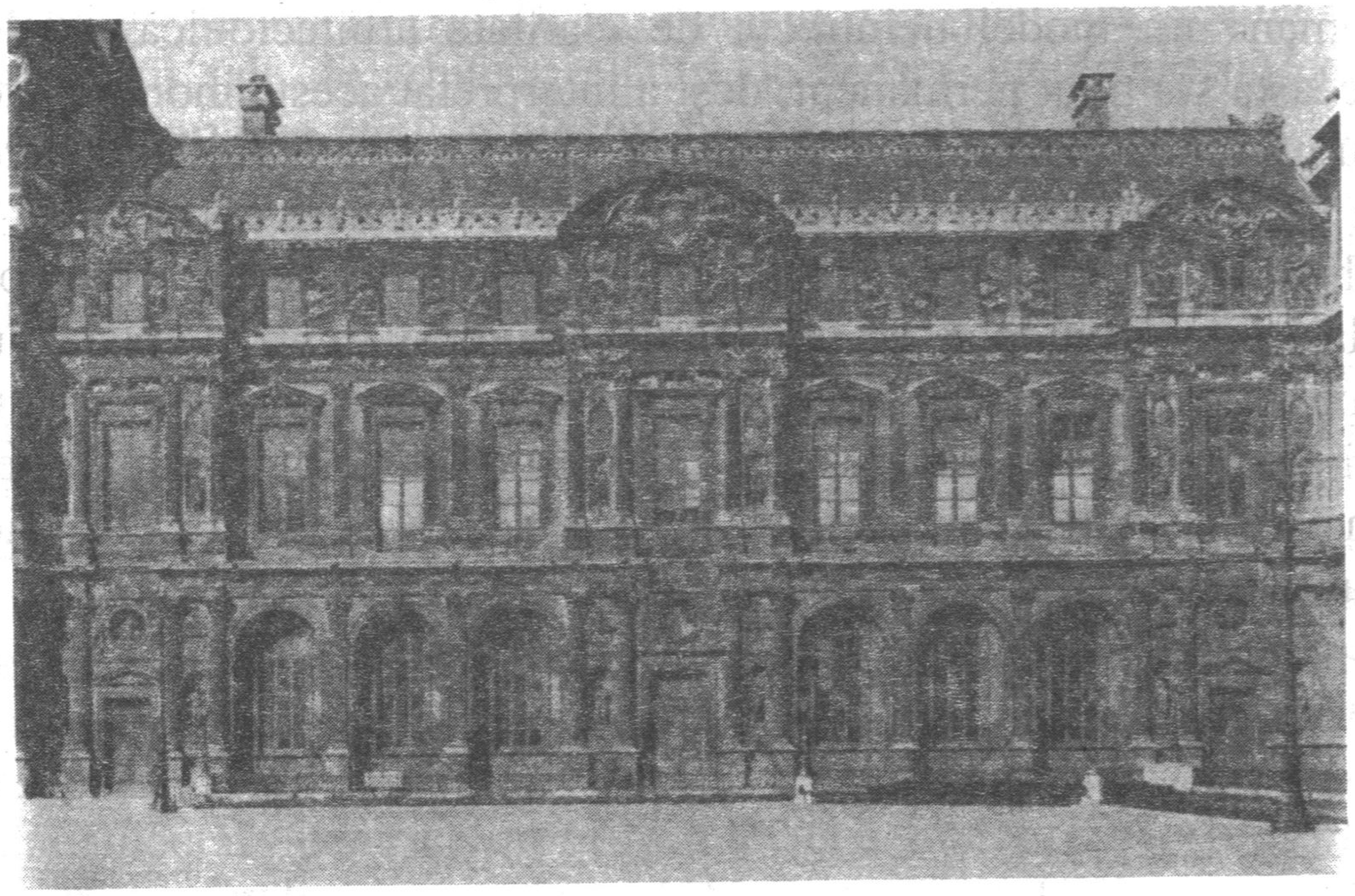
„Dintre creatorii stilului clasic în Franţa, Delorme îşi datorează însemnătatea mai ales unei particulare concepţii practice şi teoretice. Convins că maiestatea arhitecturii nu constă în decoraţie ci în armonia părţilor, el a văzut în monumentele romane un model neîntrecut de claritate arhitectonică, şi de aceasta s-a ţinut permanent, deşi a interpretat aceste monumente cu un limbaj pur francez. Având în vedere operele lui Bramante şi Sangallo, precum şi tratatele lui Serlio – cu care era prieten, – Philibert a avut o predilecţie fermă pentru folosirea ordinelor clasice; şi a adoptat de preferinţă planuri şi figuri regulate, în convingerea că acestea răspund mai bine normelor frumosului. Şi tratatele sale sunt fructul unei profunde culturi umaniste, insistând îndeosebi asupra necesităţii ca edificiile să fie funcţionale" (96).

# Pierre Lescot

De origine aristocratică şi prieten apropiat al lui Francisc I, arhitectul Pierre Lescot (c. 1510–78) a avut o educaţie aleasă şi o cultură vastă. Este exponentul clasicismului francez de influenţă italiană.

Pentru a reconstrui palatul Luvru, Francisc I s-a adresat arhitectului italian Serlio, ale cărui proiecte însă nu l-au satisfăcut; în schimb, cele ale lui Lescot, însuşi Serlio le-a preferat celor ale lui.

Însărcinat de rege să construiască faţada internă a palatului Louvre – aşa numita *„a curţii pătrate“* – în colaborare cu Jean Goujon şi italianul Paola Tebaldi, fost elev al lui Michelangelo, a realizat prin aceasta „o operă de o importanţă deosebită pentru dezvoltarea arhitecturii franceze, întrucât aici elementul tradiţio-

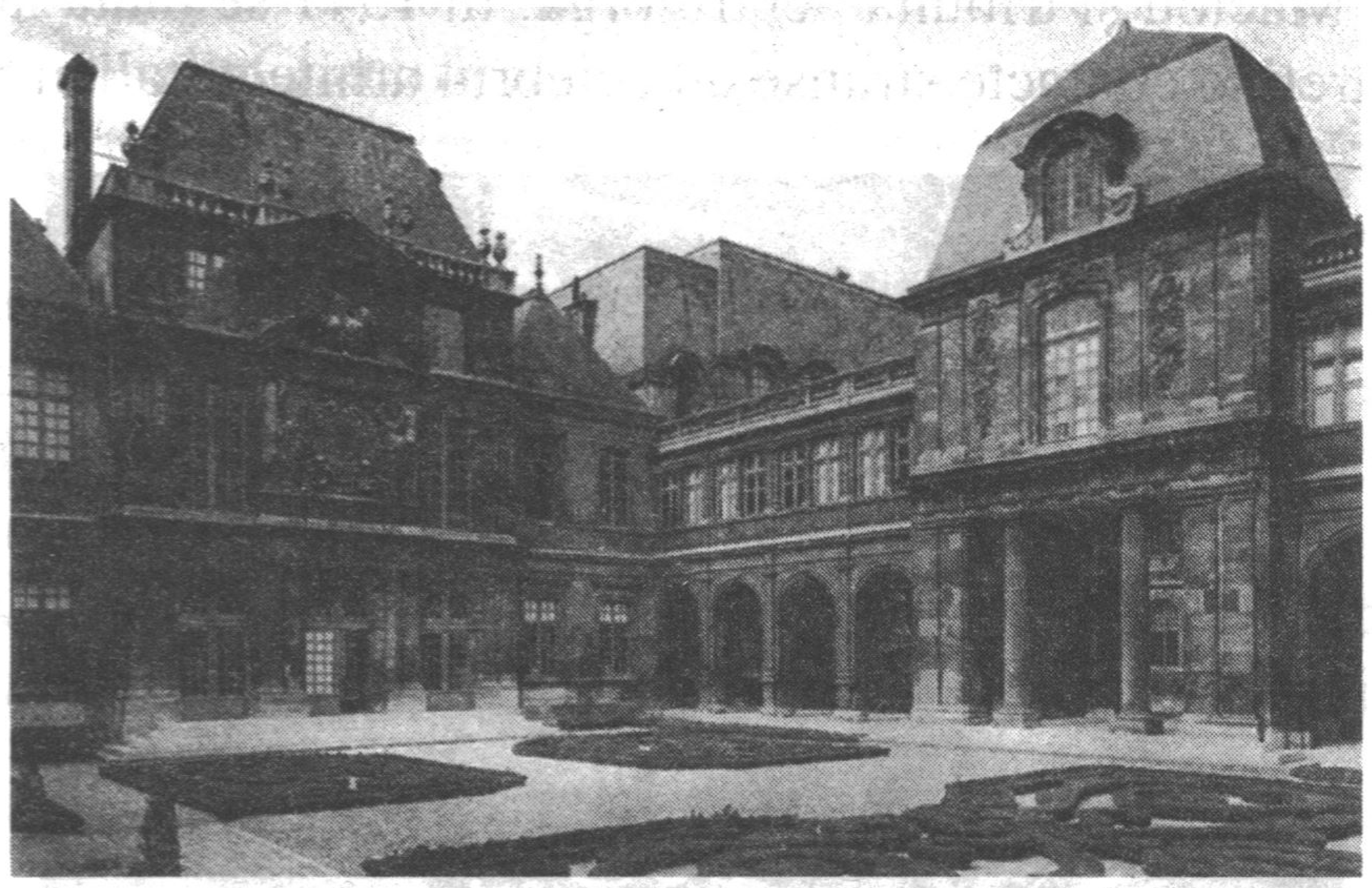


Pierre Lescot: Faţada vestică a Luvrului.



nal al acoperişului supraelevat se împacă, se asortează cu unele caracteristici de origine renascentistă, precum simetria şi bogăţia decoraţiei“ (96). – Faţada vestică a *„curţii pătrate“* repetă tema albertiană a scandării, a accentuării fiecărui nivel cu un alt ordin arhitectonic: ferestrele etajului prim sunt în stil italian, pur clasice. – Preţiozitatea ansamblului – şi ornamentaţia, poate excesivă – reflectă o atitudine stilistică analogă celei a şcolii din Fontainebleau.

Colaborării cu Jean Goujon se datorează şi *Fântâna Inocenţilor* şi palatul *Hôtel Carnavalet*, – transformat de mai multe ori după moartea lui Lescot[1].



J. Goujon, P. Lescot: „Hôtel Carnavalet“.

[1] Considerat – exagerat, evident, – de unii istorici de artă „cel mai de seamă arhitect francez din secolul al XVI-lea“ (1), **Jean Bulant** (c. 1515–78), a cărui „cea mai de seamă lucrare este, fără îndoială, castelul de la Chantilly, – o capodoperă a arhitecturii franceze din sec. XVI“ – care trădează o influenţă a Renaşterii italiene; în ansamblu, se poate observa la acest mic castel un joc voluntar de volume şi suprafeţe. – După o perioadă de studii la Roma, i-a urmat lui Philibert de l'Orme ca arhitect al Caterinei dei Medici (construind castelul din Ecouen). În 1564 a publicat tratatul *Regula generală a Arhitecturii*. – „Opera lui Balant este de un clasicism solemn şi adeseori foarte densă de elemente decorative“ (58).

# SCULPTURA

## Jean Goujon

Sculptorul şi arhitectul Jean Goujon (c. 1510–1568), originar din Normandia, şi-a început activitatea pe şantierul catedralei din Rouen. Primele sale opere autentice sunt sculpturile porţilor St. Maclou şi tribuna pentru orgă. În 1541 se mută la Paris, unde întreţine contacte strânse cu celebrul arhitect italian Serlio.

Jean Goujon: „Fântâna Inocenţilor". Nimfele.



La Paris, sculptează amvonul bisericii St. Germain-l'Auxerois, lucrare din care sau păstrat (la Luvru) câteva opere, – *Evanghelіştii*, o *Maica Domnului* şi *Depunerea Crucii*. Lucrează la cunoscutul Hôtel Carnavalet şi la faţada palatului Louvre – basoreliefuri şi statui în *ronde-bosse* – în colaborare cu Pierre Lescot. Numit sculptor în serviciul regelui, desfăşoară o intensă activitate la castelele regale din Anet şi Ecouen. – La Paris, mai colaborează şi la construcţia monumentului *Fântâna Nimfelor* (1549) – distrusă în sec. XVIII – cu graţioasele sculpturi (salvate, – azi la Luvru), operele sale principale, alături de seria de *Cariatide*, pentru o sală din palatul Louvre. O altă operă remarcabilă este altarul pentru capela castelului din Ecouen (azi, la Chantilly).

Repertoriul său iconografic – incluzând îndeosebi figuri feminine în poziţii elegante (Diana de Poitiers, p. 254), graţioase, capricioase, – este debitor exemplelor lui Rosso, Primaticcio, Benvenuto Cellini şi statuilor antice. – În 1562, fiind de confesiune huguenot, trebuie să se refuzieze, din cauza persecuţiilor religioase, în Italia, la Bologna.

„Artist distins, delicat, Jean Goujon a promovat în sculptura franceză forme particulare de clasicism, analog gustului rafinat al Şcolii din Fontainebleau, care repetă uneori motive antice, interpretându-le după modulii unui stilizat şi foarte elegant manierism" (96).

# Germain Pilon

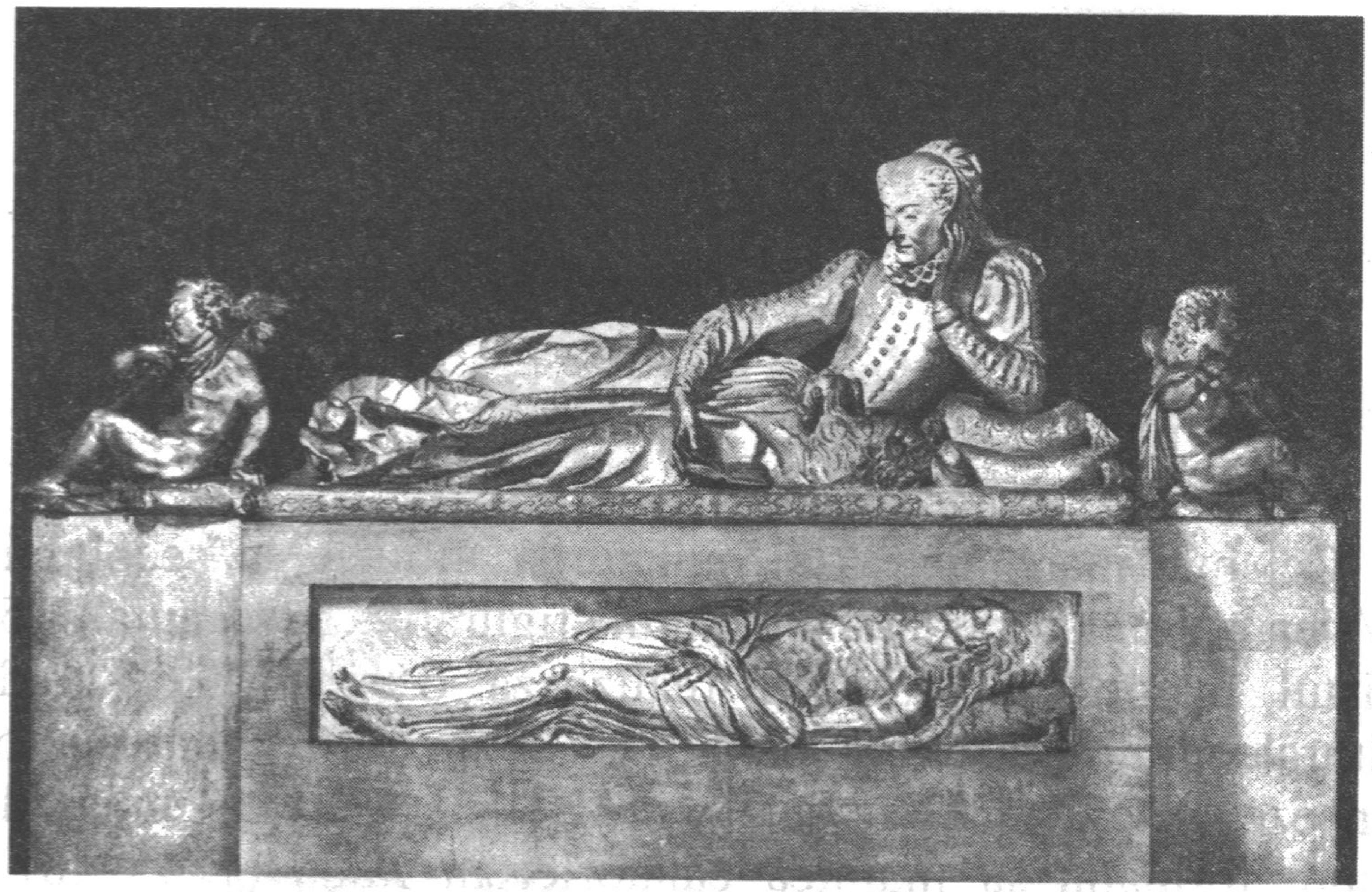
După Jean Goujon, a doua personalitate remarcabil dotată a sculpturii franceze din sec. XVI este Germain Pilon (c. 1530–90). „Şi el manifestă preţiozităţi elenistice, chiar dacă se arată a fi deschis la tendinţe de un mai accentuat realism expresiv în severul monument funerar al lui Henric II şi Caterinei dei Medici, din biserica abaţială Saint-Germain. (Sculptorul lucra, indiferent de material în marmură, în piatră, în bronz sau în lemn). Oricum, fenomenul difuzării Renaşterii italiene, îndeosebi în accepţia sa manieristă, este recongnoscibil în sculptura sa" (14). Prin stilul său robust, din care emană un interes uman, o înţelepciune şi o dragoste pentru reflecţia intimă – calităţi egale celor pe care Montaigne le comunica în *Eseurile* sale, – Germain Pilon realizează în figurile gisante de pe catafalc ale lui Henric II şi Caterinei dei Medici, o expresie de patetică grandoare (16).

Şi-a făcut educaţia artistică în ambianţa manieristă a italienilor activi la Fontainebleau. Adeziunea sa la principiile formate ale manierismului este atestată şi de intensele vibraţii de lumina care fac atât de picturală suprafaţa reliefului.

Prima fază a activităţii sale a avut ca bază eleganţa manieristă a decoraţiilor în stuc ale lui Primaticcio de la Fontainebleau. Opera sa principală, de mare rafinament, este monumentul funerar citat. Artistul a imaginat aici un grup de trei *Virtuţi teologale*, care susţin urna de metal conţinând inima reginei: „cele trei graţii", cum au fost numite aceste zvelte şi graţioase figuri feminine. Pe aceste forme rafinate şi fluide se inserează apoi, mai ales în portretele defuncţilor; un realism puţin halucinat, moştenit de la goticul francez, care dă o intensitate dramatică imaginilor.

Mai târziu, interesul artistului se deplasează spre forme mai





Germain Pilon: „Mormântul Valetinei Balbiani".

bogate în adevăr intens şi în patetism, forme ce aproape par că se leagă de expresivitatea tradiţiei gotice. Acestei faze a activităţii lui îi aparţine mormântul lui Henric II menţionat mai sus in mânăstirea St. Denis, executat sub direcţia lui Primaticcio.

O expresie mai intimă, bogată în intonaţii dramatice se reflectă şi în *Sfânta Fecioară îndurerată*, şi în splendidul basorelief în bronz: *Coborârea în mormânt* (ambele la Luvru), „opere care marchează o semnificativă atitudine polemică pe care Germain Pilon o adoptă faţă de cultura manieristă contemporană" (96).

Două noi statui ale lui Henric II şi Caterinei dei Medici i-au fost comandate în 1583. În ele se accentuează decoratvitatea minuţioasă de giuvaergiu în tratarea îmbrăcămintei. – Şi pentru alte opere ale sale (mormintele, azi în parte pierdute, ale cancelarului Biragne şi soţiei Valentina Balbiani, statuile lui Henric II şi Francisc II, etc.). „Pilon apare ca unul din cei mai semnificativi sculptori ai Renaşterii franceze, atât de vibrantă şi de semnificativă este atitudinea sa polemică împotriva culturii manieriste contemporane" (96).

# PICTURA

## Jean Fouquet

Cel mai mare pictor (şi mniaturist) francez al secolului al XV-lea, „fondatorul umanismului figurativ în Franţa" (58), artistul în opera căruia se realizează o sinteză de tradiţii culturale diferite, cu o sensibilitate şi un rafinament cu totul franceze, este Jean Fouquet (c. 1420–81). Nu se cunosc date despre formaţia sa înaintea călătoriei în Italia (1545–48), în decursul căreia se opreşte la Roma, unde în acest timp lucra la Vatican Beato Angelico, pe care îl cunoaşte personal şi care va lăsa cele mai adânci urme în opera sa de miniaturist. La Roma, papa Eugen IV îi va comanda un portret. A călătorit în Toscana şi la Napoli, admirând noutăţile artiştilor italieni, îndeosebi ale lui Domenico Veneziano şi Piero della Francesca. „Pe lângă aceasta, frecventele inserări în picturile sale de edificii romane şi medievale, precum Arcul lui Marc Aureliu, Columna lui Traian, Castelul Sant'Angelo, Bazilica Vaticană, sau anumite elemente de lemn arhitectonice, ori folosirea ordinelor clasice, revelează profunda sa înţelegere a problemelor şi căutărilor noii picturi italiene" (14).

După reîntoarcerea în oraşul natal Tours, a lucrat în serviciul lui Carol VII, apoi al lui Ludovic VI şi a înalţilor demnitari ai Curţii, în special pentru trezorierul Étienne Chevalier şi pentru cancelarul Juvénal des Ursins, cărora le-a făcut şi binecunoscutele portrete. Pentru primul, a ilustrat şi cartea de rugăciuni: *Heures d'Étienne Chevalier* (Chantilly) urmată de *Grandes Chroniques de France* (Bibl. Nat., Paris), în care reapar splendidele culori ale lui Fra Angelico şi în care Fouquet „îndulceşte formele şi culorile cu un acut simţ atmosferic şi sugerează imensitatea spaţiului, dovedindu-se astfel şi stăpân al preţiozităţilor luministe ale flamanzilor, precum şi al

Jean Fouquet: „Pietà".

conştiinţei spaţiale a italienilor" (96)[1]. În aceste opere şi în miniaturile care ornează şi *Antichităţile iudaice* ale lui Josephus Flavius, şi *De casibus virorum illustium* a lui Boccaccio, artistul depăşeşte admirabilele cadenţe ale precedenţilor miniaturişti franco-flamanzi, dezvoltând componenta raţionalistă a civilizaţiei gotice în lumina recentelor formulări perspectivale italiene. „Figurile, definite în volume clare, limpezi, recuperează

[1] Miniaturile care împodobesc aceste opere, „sunt remarcabile prin cordialitatea tonului, ordonarea firească a volumelor şi prospeţimea coloritului (în peisaje şi chiar în perspetivă); reflectă un echilibru, o seninătate, o măsură olimpiană, care fac din Fouquet unul din marii şi autenticii interpreţi ai mesajului Renaşterii mediteraniene" (135).

aplombul monumental al tradiției statuilor și se inserează în ambianța de senină densitate cromatică, detașându-se mai târziu de canoanele perspectivei lineare, eludând descripția flamandă și atingând punctul unei spațialități mai articulate, aptă să primească exigențele crescânde ale unei narațiuni corale: într-un asemenea context, masele își asumă o nouă preeminență și peisajul câștigă o profundă dilatare atmosferică" (58).

*

Pe lângă aceste miniaturi care evocă îndeaproape seducătoarea muzicalitate cromatică a lui Angelico, Fouquet este foarte apreciatul autor al portretelor amintite, în care pictorul „evidențiază o căutare de sinteză a volumelor regulate, modelate delicat de lumină și puritate metafizică – potrivit lecției lui Piero della Francesca" (14). Fouquet își plasează imaginile în spațiu cu o monumentală esențialitate care derivă din arta italienilor, dar are un foarte viu simț, propriu flamanzilor, al individualității irepetabile a personajului (96).

Dintre puținele sale picturi pe lemn, remarcabile sunt: *Dipticul Melun* (azi împărțit între muzeele din Berlin și Anvers), cea mai populară, mai apreciată lucrare, al cărei panou din dreapta: *Fecioara cu Pruncul*, este de o eleganță regală, rece și convențională; și – din ultima fază a artistului – *Pietà* (în biserica din Novans)[1].

„Influența lui Fouquet asupra picturii franceze a fost tot atât de mare ca cea a lui Van Eyck în Flandra, sau cea a lui Masaccio în Italia; prin înălțimea poetică a producției sale, el a fost unicul artist din secolul al XV-lea francez care a știut să contopească, într-un mod autonom, umanismul nordic cu cel latin" (96).

[1] „Operă în care volumele sunt net sculptate de lumină, desenul este ferm și precis, fizionomiile sunt descrise cu o penetrație severă. – Spre sfârșitul secolului al XV-lea, alți maeștri provensali vor recurge la această manieră nobilă, limpede, viguroasă, în care imaginile se oglindesc în lumină" (135).



*

Cel mai mult influențat de Jean Fouquet a fost pictorul și miniaturistul francez (născut însă la Bruges) **Jean Colombe**. Pictor în serviciul reginei Carlotta de Savoia, pentru care a executat miniaturile din *Livre des douze perils d'Enfer*; apoi, pentru ducele Carlo I de Savoia a terminat cea mai faimoasă operă franceză a genului, miniaturile din *Très riches heures du duc de Berry* (1480, Muzeul din Chantilly), lăsate neterminate de frații Limbourg.

Lucrările sale anterioare, executate pentru comitenți francezi (*Istoria distrugerii Troiei*, 1506–10) – „atestă progresiva trecere de la primele modele gotice la forme în care este evidentă lecția lui Fouquet, ale cărui interese perspectivale și cromatice cedează însă unor efecte de decorativism adeseori manierat" (58).

Jean Fouquet: „Juvénal des Ursins".

# Jean şi François Clouet

Pictor şi miniaturist flamand de origine dar trăind şi activând la Paris, Jean Clouet (c. 1475–1541) este personalitatea care inaugurează secolul al XVI-lea artistic francez. Dotat cu o cultură vastă şi modernă, după o perioadă de formaţie flamandă este câştigat de influenţa italiană în timpul şederii de la Tours şi Paris, graţie contactului cu operele lui Andrea Solario, care în aceşti ani lucra la castelul Blois. Este numit pictor al Curţii lui Francisc I. Primele sale opere cunoscute sunt 8 rafinate miniaturi înfăţişând scene din *Bătălia de la Marignan* (din 1519, – Paris, Bibl. Nationale).

Jean Clouet: „Delfinul Francis".

Fr. Clouet: „Elisabeta, regina Franţei".

Faima şi-a câştigat-o ca portetist[1]. Dedicându-se aproape exclusiv pastelului, a lucrat cu creioane colorate, în format mic, desene care nu sunt studii pregătitoare ci lucrări autonome – şi care au iniţiat un gen de mare succes în Franţa. Cele 125 de desene aflate în Muzeul Condé din Chantilly înfăţişează personaje de la Curtea Caterinei dei Medici. – În portretele în ulei – printre care (p. 265) celebrul *Francisc I* (Luvru) „se îmbină gustul nordic pentru minuţioasa redare fizionomică realistă cu gustul italian pentru amploarea concepţiei şi modului de tratare formală" (58).

[1] „Portretiştii francezi din sec. XVI n-au pus niciodată un accent deosebit pe viaţa interioară a personajului, pe tensiunea sufletească, precum în desenele lui Holbein" (1).

*

„*Honneur de notre temps*“ – cum îl elogiază Ronsard – Fr. Clouet (1516–72), fiul lui Jean Clouet, i-a urmat acestuia în calitatea de pictor de Curte. Faima de care s-a bucurat – fie ca portretist, fie pentru tablourile sale cu subiecte istorice sau mitologice în stilul manierist al Şcolii din Fontainebleau – a depăşit-o pe cea a părintelui său (*Francisc I*, Uffizi; *Elisabeta de Austria*, Luvru). Faimos este portretul *Dianei de Poitiers* (Washington, Gal. Naţ.) portretizată nudă, ieşind din baie, aşa cum doreau mult să fie „eternizate“ înaltele doamne din acea epocă.

Portretele artistului sunt întotdeauna privite din trei sferturi, niciodată din faţă sau din profil (*Ducesa d'Étampes*, Luvru), – cu contururi definite în plină lumină. În acest sector este de semnalat seria de portrete în miniatură executate pentru Caterina de Medici, pe medalioane sau pe cărţi de rugăciune. – Tablourile cu subiect mitologic (*Diana în baie*, – Muz. Rouen) au un aspect formal apropiat de cel al lui Bronzino, îmbinând subtila eleganţă a liniei cu preţiozitatea culorii. (În domeniul portretisticii – p. 261 – activitatea lui François Clouet cuprinde şi circa 50 de lucrări în creion – urmând exemplul părintelui său – de o severă eleganţă şi atent studiu psihologic, executate de obicei în trei uşoare tonalităţi cromatice)[1].

[1] În descendenţa portretiştilor Jean şi François Clouet se situiază pictorul olandez **Corneille de Lyon** (stabilit în acest oraş din 1533, – m. 1574), care s-a transferat în serviciul lui Henric II, devenind un pictor portretist de mare succes. La curtea regală a executat opere în care este evidentă idealizarea personajelor; o impresie deosebită o fac cele a căror figură emerge pe un fond de culoare unică (de ex. *Portretul lui Clément Marot*, Luvru).

# ARTA RENAŞTERII ÎN ANGLIA

„La nici unul dintre marile popoare arta nu ajunsese la un nivel atât de scăzut ca în Anglia în momentul întronării lui Henric al VIII-lea (în 1509)". Dar nici după această dată starea de lucruri nu s-a schimbat prea mult. „Anglia a rămas, până la moartea lui Henric al VIII-lea, ca şi în trecut, într-o flagrantă necunoaştere a tot ceea ce geniul, frumuseţea sau grandoarea dăruieşte artei. Arta adevărată nu exista câtuşi de puţin" (44). – Insularitatea Angliei a fost nocivă şi receptării artei. „Regiunea europeană în care noutăţile renascentiste întârzie cel mai mult să pătrundă este Anglia, – închisă de secole într-o izolare în care rămâne străină de orice sugestie venită din Europa" (86)[1]. – Tarele morale de care în acest sens suferă Anglia vor fi remediate târziu. „Scufundată în convenţia gotică a stilului Tudor, Anglia n-a primit decât aporturi episodice ale Renaşterii, venite din Franţa, mai ales, sau din Flandra, la cererea oamenilor Curţii, pentru a înlocui lipsurile de şcoli de pictură şi de sculptură" (105).

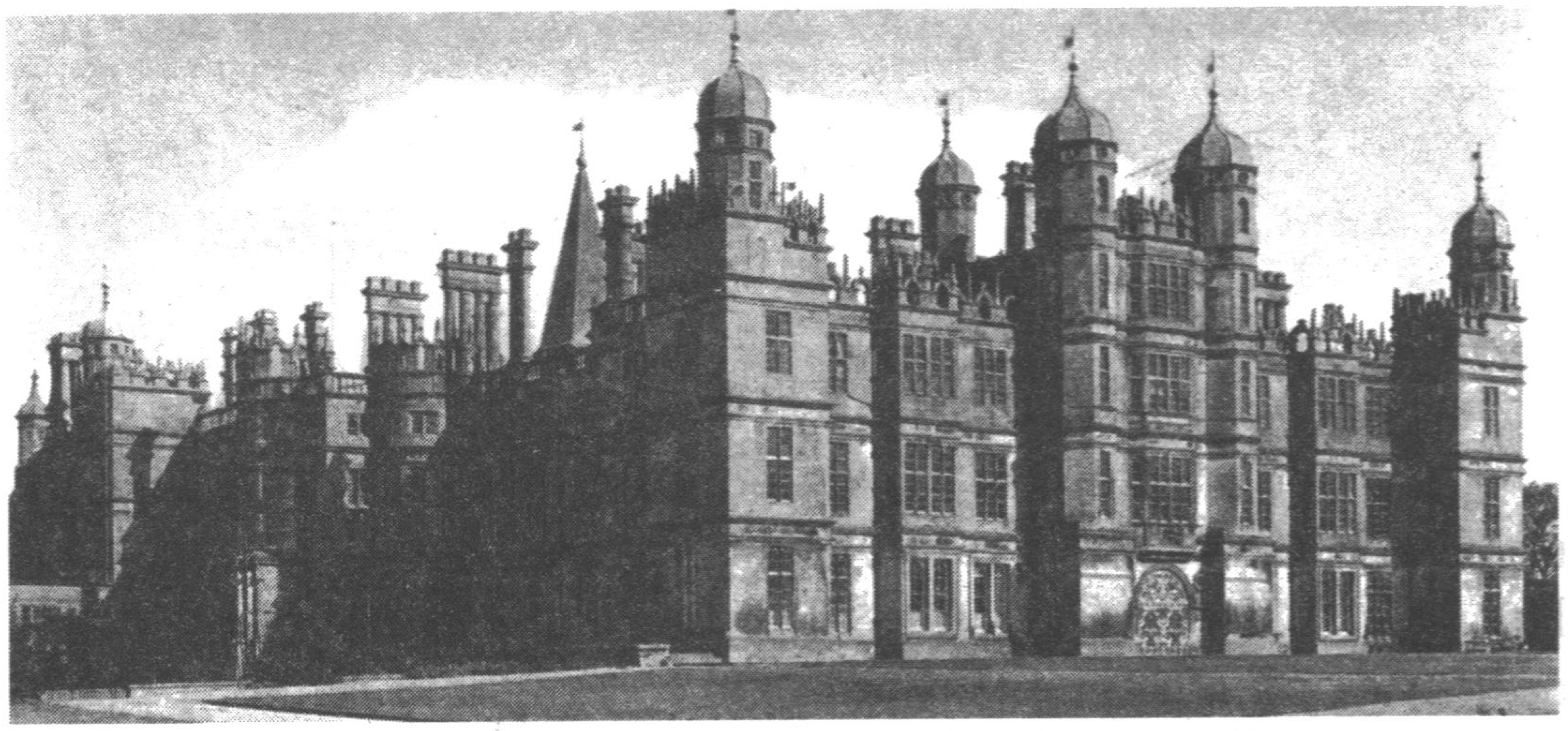
Primele adieri – lente şi nesigure – ale noutăţilor renascentiste se resimt odată cu intronarea dinastiei Tudor[2]. Primul rege al dinastiei, Henric al VII-lea, îl aduce în Anglia pe sculptorul florentin Torrigiani[3] să îi execute mormântul, în bronz,

---

[1] „Demult încă, tradiţia gotică se uscase în formulele consumate, uzate şi obstinate; arhitectura prelungea încă regulile „goticului perpendicular", în timp ce pictorii şi sculptorii produceau puţin – şi acel puţin, lipsit de o adevărată originalitate iventivă".

[2] Familie galleză care între anii 1485–1603 a dat Angliei 5 suverani (Henric VII, Henric VIII, Eduard VI, Mary I şi Elizabeth I – 1558–1603). Perioada Renaşterii este denumită de englezi „Epoca Tudor".

[3] Pietro Torrigiani (1472–1528), artist mediocru, a contribuit la difuzarea formelor renascentiste în Anglia şi Spania.



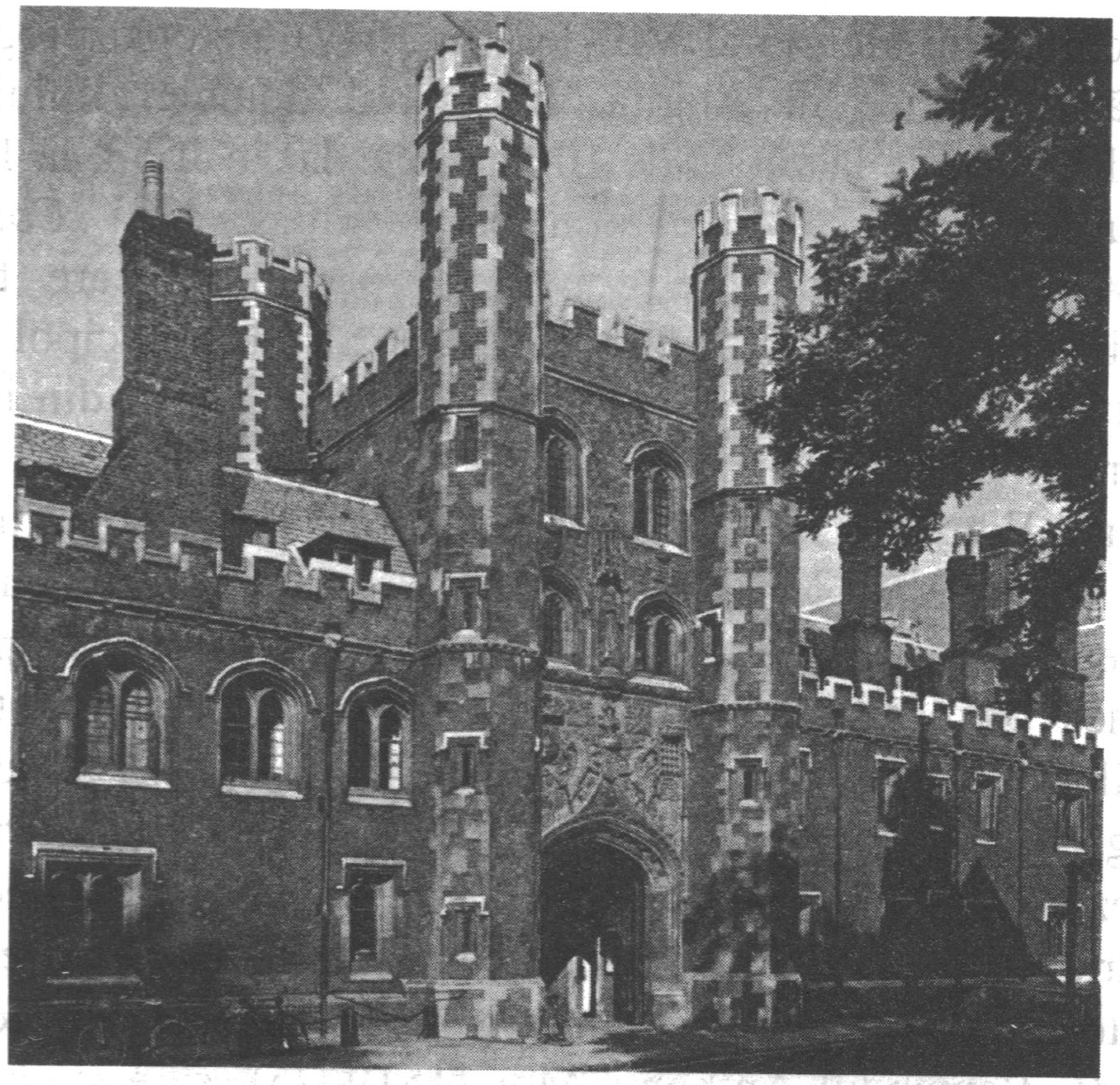
Somptuoasă arhitectură renascentistă: Burghey House (1577–85).

al său şi al soţiei sale, reprezentaţi gisanţi (în efigie orizontală) în capela sa din Westminster Abbey, – cu statui de heruvimi şi şase mari medalioane în teracotă (primele în acest gen în Anglia) de Giovanni da Maiano, reprezentând sfinţii patroni regali şi cu ornamente de inspiraţie italiană. Acest tip renascentist de monument funerar a fost repede imitat în Anglia.

Odată cu Henric al VIII-lea Anglia se înscrie, în sfârşit, în circuitul Renaşterii artistice a timpului. Tânărul rege, cultivat, ambiţios, extravagant, mare iubitor de artă, se căsătoreşte cu Caterina de Aragon, care aduce în suita sa artişti şi artizani ce vor exercita o vizibilă influenţă asupra artiştilor englezi. Henric angajează trei modeşti pictori de curte italieni care, pe lângă lucrări de restaurare la palatele regale, vor executa şi câteva meritorii portrete ale regelui şi principalilor săi curteni. (Un exemplu al acestei incipiente şcoli engleze de pictură este portretul cardinalului Wollsey, de la Nat. Gallery, Londra).

După exemplul altor suverani europeni – şi în concurenţă cu marele său rival Francisc I al Franţei cu admirabilul său castel de la Fontainebleau – Henric cheamă la curte şi alţi artişti italieni şi flamanzi cărora li se datorează – şi nu numai acestora – acel gust renascentist care se percepe în motivele decorative ale arhitecturilor, picturilor şi sculpturilor din Anglia vremii (114). – În serviciul regelui au lucrat şi două (poate mai multe)





Cambridge: Colegiul Sf. John (fondat în 1511).

pictoriţe de miniaturi, englezoaice. Cardinalul lord-cancelar Wolsey construieşte palatul Hampton Court (pe care în 1526 îl dăruieşte regelui) decorat cu fresce reprezentând scene din viaţa lui Iisus, de un pictor bolognez, Antonio Toto, care timp de peste 20 de ani a lucrat şi la castelul din Windsor. – Pictorii miniaturişti flamanzi (naturalizaţi englezi) Lucas van Gent şi sora sa Susanna vor lucra în Anglia, mai bine de 30 de ani, numeroase portrete ale regelui şi curtenilor săi.

În fine, marele umanist Th. Morus, lordul-cancelar al Angliei îl convinge să vină din Basel în Anglia pe Hans Holbein cel Tânăr, care în cei 14 ani petrecuţi aici a avut ocazia să cunoască şi lucrările renumiţilor pictori locali „maeştri de la Westminster“, precum şi ale miniaturiştilor englezi, care de altminteri l-au şi influenţat. Dar Holbein n-a creat o şcoală.

*

Moartea lui Henric al VIII-lea (în 1547) a stopat progresul activității artistice în Anglia. În timpul domniei fiului său Eduard VI – rege la vârsta de 10 ani, decedat în 1553, la 16 ani – faptul artistic mai remarcabil a fost înființarea unei „*Court of Fine Arts*“, compania de gravori și pictori în care figura proeminentă este Gwillin Stretes[1] – cel mai dotat discipol al lui Holbein – urmat de Lavinia Terling, prima pictoriță din istoria artei britanice.

După Eduard VI, a urmat la tron prima din cele patru fiice ale lui Henric VIII, Mary I Tudor (1553–58), căsătorită cu Filip al II-lea al Spaniei, supranumită „regina sanguinară“ pentru cruzimea cu care i-a persecutat pe protestanți[2]. A căutat să restabilească autoritatea catolicismului în Anglia, să remedieze distrugerile iconoclaste, să restaureze bisericile și mânăstirile, să decoreze din nou altarele și monumentele funerare: tot ceea ce, în scurta ei domnie nu a reușit. Holbein i-a făcut portretul în repetate rânduri. Cel mai renumit pictor al Curții din această perioadă, flamandul Anthonis Mor (1519–75), care studiase și lucrase un timp în Italia, a fost pictorul curții lui Filip al II-lea al Spaniei, care l-a trimis apoi la Londra ca prim-pictor al Reginei (un portret al ei este la Prado), și unde foarte numeroași pictori i-au imitat stilul. – Pe lângă Holbein și Mor, și alți pictori (Jost van Cleef, Lucas van Heere, Hans Wynegaarde, ș.a.) i-au făcut portretul „reginei sanguinare“; toți străini, nici unul englez.

*

Lunga domnie de 45 de ani a reginei Elisabeta I (1558–1603) a însemnat o perioadă de excepțională prosperitate a lite-

[1] Lucrarea sa cea mai cunoscută: *Henric VIII și familia sa*, este la Hampton Court.

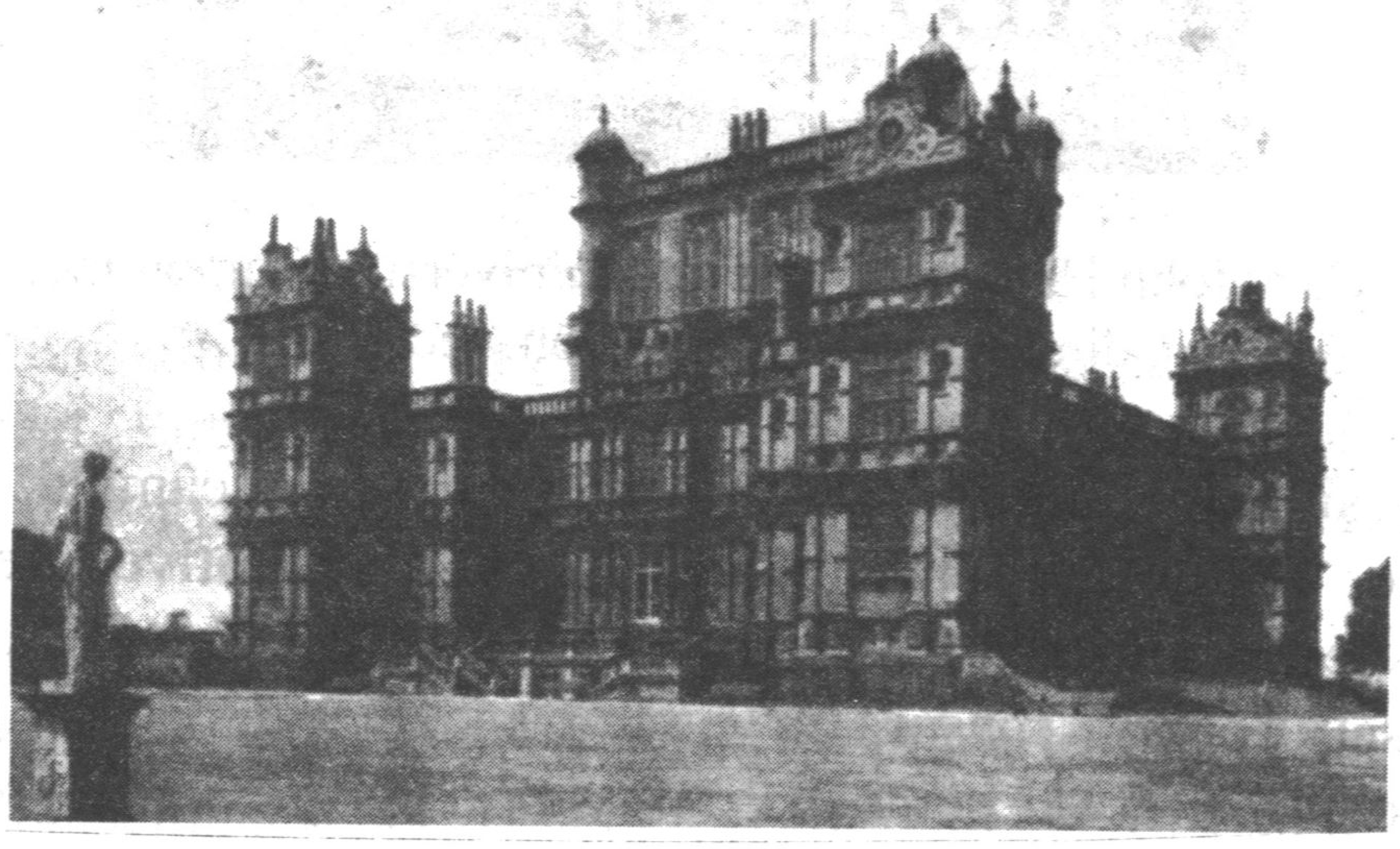
[2] I se datorează, printre alte crime, și execuția „pentru înaltă trădare“ a sorei sale Jane – „regina timp de 9 zile“, cum este supranumită. Portretul acesteia (la Nat. Gallery) este o remarcabilă operă a pictorului Lucas van Heere, venit în 1554 din Gent; a pictat portretele multor doamne de la curțile reginelor Mary I și Elizabeth I.

Casa John Harvard (fondatorul Universității omonime) din Stratford-upon-Avon, sec. XVI.

raturii și a teatrului; dar de mare penurie în câmpul artelor vizuale, în care nici prea puținele și nesemnificativele realizări (cu excepția arhitecturii) nu i s-au datorat Elisabetei. Artele o interesau doar în măsura în care îi satisfăceau vanitățile fără margini. Deși era o persoană cultivată (cunoștea bine greaca și vorbea curent latinește), regina căuta societatea oamenilor culți, erudiți, de spirit, dar nu acorda atenție artei și artiștilor. Profuziunea de bijuterii cu care sunt încărcate portretele ei relevă nemărginita pasiune a suveranei pentru somptuozitatea îmbrăcămintei; în schimb nu descoperim în aceste tablouri nici o urmă de spiritualitate sau măcar de grație feminină. Dădea îndrumări precise artiștilor, stabilind în detalii cum să fie pictată. Walther Raleig, binecunoscutul său favorit, informează

că Elisabeta „a dat ordin ca toate portretele ei făcute de pictori fără talent să fie adunate şi arse“ (69).

Odată cu Reforma religioasă instaurată de părintele ei în 1534, cultul catolic al Fecioarei Maria s-a transformat într-un cult al „Reginei Fecioare“, cum i se spunea Elisabetei, care nu fusese căsătorită niciodată[1]. – Perioada domniei ei s-a constituit, sub raport cultural, în linii clare. Noua mică aristocraţie – *gentry* – în loc să-şi construiască în catedrale capele funerare, îşi construieşte palate şi vile la ţară, rivalizând în lux şi eleganţă cu înalta aristocraţie; căci monarhii englezi aveau obiceiul să-şi viziteze des nobilii la aceste reşedinţe de la ţară, aşa-numitele *manor houses*, – conace, vile luxoase, chiar de dimensiunile unor palate, ca Longleat, Wollaton, Kirby Hall, etc. – Arhitecţii perioadei elisabetane sunt inspiraţi mai mult de exemplul Franţei decât de edificiile italiene. După care, arhitecţii germani



Renumita *manor house* Wollaton Hall, Nothingham.

Drept care, „virginalului“ – o versiune a harpsicordului – i s-a dat acest nume (cu care a rămas) ca un omagiu adus „Reginei Virgine“, care cânta foarte bine la acest instrument. (Moda „virginalului“ la curţile regale şi nobile a fost stimulată concomitent de publicarea, în 1461, a celebrului cod al vieţii aristocraţiei Renaşterii – *Curteanul* lui Baldassare Castiglione).



şi flamanzi prezenţi în Anglia vor aclimatiza adeseori modurile italiene; dar Vignola, Vitruviu, Serlio, în Anglia sunt puţin cunoscuţi – şi numai din traduceri străine.

Hilliard: „Autoportret“.

*

Adevărata noutate, aportul cu adevărat remarcabil al Angliei epocii în câmpul artelor îl constituie evoluţia arhitecturii civile, îndeosebi a locuinţelor private. Şi în arhitectură, Reforma a eliminat orice gen de artă religioasă. Dezvoltarea activităţii edilitare s-a datorat, prevalent, iniţiativei familiilor nobile ambiţioase să primească strălucit, cât mai somptuos, vizitele regale în aceste *manor houses*, edificiul-tip al epocii, care, într-o primă etapă, era o transformare modernă a unor foste castele normande. În arhitectura religioasă stilul gotic „perpendicular“ domină[1] până în epoca lui Henric al VIII-lea; după care, ca urmare a Reformei, arhitectura sacră va ceda locul locuinţelor private, construite într-un stil hibrid, încă bazat pe tradiţii gotice – în perioada elisabetană, – dar tot mai bogat în elemente decorative renascentiste, la început italiene, apoi flamande şi germane.

„Tipul acestor edificii rurale de reşedinţe senioriale variază; constantă însă este dispoziţia încăperilor: un corp central cuprinzând *hall*-ul, serviciile, apartamentele pentru personal; iar la etaj galeria, dormitoarele, în timp ce apartamentele pentru musafiri erau sistematizate în aripile clădirii. În faţade şi în planul clădirii nu s-a renunţat niciodată complet la tradiţia gotică naţională, chiar dacă influenţa italiană a fost puternică,

[1] De pildă în Lord-Chapel din Westminster Abbey, sau în King's College Chapel, din Cambridge – exemple celebre.

având ca rezultat un amestec tipic de elemente vechi şi elemente noi“ (96).

Partea cea mai importantă a unei asemenea reşedinţe nobiliare era sala centrală, *hall*-ul, uneori evocând prin dimensiunile ample şi prin aspect, navele vechilor catedrale. „Importanţa acordată lemnului (plafonul şi arcele de susţinere erau mai întotdeauna de stejar, iar de jur-împrejurul încăperii se vor aşeza lambriuri înalte), plasarea foarte sus a ferestrelor, astfel încât sub ele rămânea loc pentru marile tapiserii de lână; acestea nu răspundeau doar unor comandamente estetice, ci aveau şi un scop funcţional, în aceste încăperi în care încălzirea nu era o problemă uşoară. Arhitecţii epocii Tudor adaugă un element necunoscut în clădirile de până atunci: aşa-numita „fereastră curbată“, tăiată pe întreaga înălţime a peretelui, de la plafon până la podea“ (66). Pentru a crea efecte agreabile, uneori aceste fereste erau „colorate“, – acoperite cu un strat subţire de vopsea galbenă, roşie sau verde. – O piesă foarte importantă era şemineul, bogat ornamentat şi ocupând un spaţiu larg în *hall*. În epoca Tudor zidarii au început să lucreze cu cărămidă (până atunci, constructorii englezi nu ştiau să folosească decât piatra şi lemnul), – „cărămida aparentă şi apoi dispariţia aproape totală a arcului ogival, înlocuit, mai ales la ferestre, cu un arc plat rămânând să definească esenţialmente „stilul Tudor“ în arhitectură“ (66)[1].

Ampla desfăşurare orizontală care îmbrăţişează într-un armonios acord ambianţa naturală, bogăţia ferestrelor şi teraselor deschise aerului şi luminii sunt cele mai semnificative ca-

[1] „O deplină adeziune la teoriile relative la arhitectura Renaşterii a venit odată cu activitatea lui Inigo Jones şi a elevului său John Webb, care, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, au dat solemne exemple de interpretare personală a clasicismului palladian“ (96). – Inigo, care a tradus cele *Patru cărţi de arhitectură* (1615) şi a construit clădiri inspirate din partiturile clasice ale lui Palladio, „a fost singurul care a asimilat ideile venite din Italia, când în Anglia Stuarţilor stilul cel mai răspândit provenea din Franţa şi Ţările de Jos“ (95).

Hilliard: „Portretul unui tânăr între trandafiri“.

racteristici ale unei *manor house*. „Constructorii englezi au ţinut seama mai mult şi mai bine decât au făcut în acel timp arhitecţii oricărei alte regiuni, de raportul dintre edificiu şi ambianţa înconjurătoare; şi tocmai aceste *manor houses* sunt gloria secolului al XVI-lea englez, anticipând cu severa simplitate a exterioarelor şi calda, confortabila organizare a interioarelor şi a mobilării, tipul vilei moderne“ (86).

*

În Anglia perioadei Renaşterii, sculptura este în derivă.

Faţadele edificiilor epocii Tudor – cum de preferinţă este numită de englezi epoca Renaşterii – se caracterizează printr-o severă sobrietate. Rareori constructorii consultau sau recurgeau

şi la un sculptor – „şi în nimic n-au fost elisabetanii mai englezi decât în lipsa lor de interes pentru scultură“ (69).

Există din această perioadă multe statui ale unor regi englezi, dar toate sunt lucrate de artişti străini. Din cauza distrugerilor Reformei şi a iconoclastiei puritanilor foarte puţin a mai rămas din sculptura monumentală romanică sau gotică – şi ceea ce s-a mai păstrat este o interpretare grosolană a modelelor franceze; şi sunt lucrări legate, dependente de arhitectură, nu opere de sculptură independente şi în *ronde-bosse*. Henric al VIII-lea şi cardinalul Wolsey cheamă sculptori italieni, care introdus motive decorative din repertoriul renascentist – frunze, ghirlande, flori, arabescuri, *putti*, – la Hampton Court, în alte palate, sau în încărcata ornamentaţie a şemineurilor monumentale.

Hilliard: „Portretul Lordului George Clifford of Cumberland“.



Sculptura funerară în alabastru, piatră, mai târziu şi în metal, a rămas în uz până la sfârşitul secolului al XVI-lea, având un accentuat caracter realist: prima operă de acest gen şi cea mai remarcabilă este mormântul comandat lui Torrigiani de către Henric al VII-lea, în Westminster Abbey (menţionat mai sus). După 1570, sculptorii flamanzi refugiaţi în Anglia din cauza persecuţiilor religioase introduc noi motive (figurile îngenunchiate ale defuncţilor, reprezentate nu ca gisanţi) în tradiţionala sculptură tombală în alabastru.

În schimb în sculptura de mică dimensiune, foarte rafinate ca execuţie dintre cele care s-au păstrat sunt lucrările provenind din atelierele mânăstirilor din Wincester, influenţate de producţiile Franţei Septentrionale şi cu reminiscenţe bizantine. În lucrările de oreficeri, motivele romanice se împletesc cu cele provenind din tradiţiile anglo-saxone.

*

La originea picturii engleze stau miniaturile manuscriselor din secolul al XIV-lea – „care s-au epuizat în minuţiozitatea detaliilor, în figurări simbolice de animale, în timide reprezentări de personaje şi în motive ornamentale derivate din decoraţii arhitectonice antice“ (95). În secolul al XV-lea, când temele tradiţionale se livrau în creaţii mature şi originale, urcarea pe tron a dinastiei Tudor şi abolirea mânăstirilor de către Henric al VIII-lea a însemnat sfârşitul oricărei forme de cultură medievală. Aproape toate frescele Evului Mediu s-au

Isaac Oliver:
„Portretul unei tinere“.

pierdut în timpul dramaticelor evenimente ale Reformei[1]. De asemenea şi pictura de şevalet – cu excepţia, din fericire, a extraordinarei capodopere *Dipticul Wilton* (c. 1395, – Nat. Gallery, Londra).

„Timp de şapte secole pictura engleză a fost – mai mult decât în restul Occidentului – o pictură de factură religioasă. Abia sub Henric al VIII-lea se produce fractura decisivă: de pe o zi pe alta pictura religioasă este îndepărtată şi denunţată, iar artiştii pornesc în căutare de subiecte şi de protectori laici. Să nu uităm că în această ţară arta era ţinută într-o stimă mediocră, iar artistul era considerat un meşteşugar, ceva mai demn de stimă decât ceilalţi" (88).

Această întârziere nu se poate atribui numai puritanilor; „cu toate acestea, aversiunea lor pentru orice formă de artă vizuală şi felul în care acopereau cu var frescele din bisericile lor, i-au descurajat pe pictori. Numai portretistica a fost tolerată, fiind o simplă reproducere a realităţii" (95). – Dar preferinţa specială, de-a dreptul deconcertantă pentru portretul de prestigiu se explică şi prin „spiritul veşnic pozitiv şi cu atât mai individualist din Anglia, spre deosebire de Continent; prin predilecţia îndelungată a acestei naţiuni de oameni robuşti şi mândri pentru arta cea mai propice pentru glorificarea individului, care este arta portretului" (88). – Elisabetanii erau mai interesaţi de pictură decât de sculptură, – dar nu atât de pictura ca artă, ci de portrete, prin care voiau să-şi perpetueze memoria. Şi nici nu era o mare cerere de tablouri, căci englezii preferau să-şi atârne pe pereţi cât mai multe tapiserii, care, într-o ţară cu o climă atât de ingrată, ţin de cald. „Cardinalul Wolsey şi Henric VIII umpluseră palatul Hampton Court cu tapisrii flamande" (69).

Odată cu desfiinţarea mânăstirilor şi a Bisericii catolice – marii clienţi ai artiştilor Renaşterii – pictura cu temă religioasă a dispărut. Severitatea şi ariditatea spiritului Reformei a lovit

[1] Urme de fresce romanice de derivaţie franceză se mai păstrează în catedrala din Canterbury, fresce gotice în Westminster Abbey, – iar din sec. XV, câteva decoraţii murale în colegiul din Eton.



direct în domeniul de manifestare principal şi în spiritul artei italiene. „Reformatorii englezi erau purificatori ai religiei, nu protectori ai artei" (44). Edmond al VI-lea proscrie imaginile în biserică, în timp ce sculptura figurativă cu subiect religios, de asemenea interzisă, se limitează la statuile defuncţilor, rigide şi stângace, şi la elementele decorative de pe monumentele funerare.

Hillard: „Portretul unui tânăr".

Pictura engleză din prima jumătate a secolului al XVI-lea şi până la începutul secolului următor este la fel ca sculptura contemporană, dominată de flamanzii exilaţi din patria lor din cauza războaielor religioase – şi este dominată de portret. În acest domeniu de artă primează două soluţii: cea a marilor portrete oficiale, în care personajele nu sunt individualizate în mod realist, ci pur şi simplu prezentate în mod solemn şi pompos (ca regina Elisabeta în veşminte somptuoase şi încărcată cu bijuterii – şi cealaltă soluţie, a miniaturii, gen în care Anglia reuşeşte să se impună pe plan european, datorită unor artişti ca Hilliard şi Oliver) (14).

Artiştii aduşi în Anglia de monarhii dinastiei Tudor erau, în marea lor majoritate, nişte artizani modeşti; cei mai talentaţi – Holbein în pictură şi Torrigiani în sculptură - nu au avut o influenţă eficientă, decisivă, nu au creat o şcoală, o „tradiţie" propriu zisă[1]. În timpul domniei reginelor Mary şi Elisabeta

[1] „Geniul lui Holbein era prea prozaic şi lipsit de spontaneitate pentru a răspunde acestui scop. Avea dibăcia ca portretist de a reda cu fidelitate asemănarea, dar nu era înzestrat în suficientă măsură cu imaginaţie; îi lipsea arta rară de a întruchipa viziuni de graţie şi frumuseţe" (44).

favoarea regală era îndreptată spre pictorii olandezi şi calviniştii flamanzi[1] – ca Anthonis Mor sau Hans Eworth, dintre pictorii de Curte străini; iar dintre englezi, George Gower, considerat cea mai proeminentă personalitate a picturii engleze de la mijlocul secolului al XVI-lea. – Pictura era limitată la portret şi la scene alegorice[2]. În 1575 este invitat la Londra pictorul italian manierist Federico Zuccari, care execută câteva portrete ale reginei şi favoriţilor ei. „Falsul gust şi vanitatea reginei Elisabeta şi-au găsit repede expresia într-un tip de portret lipsit de umbre marcate, ceea ce produce un efect monoton, fără o referinţă la atmosferă şi perspectivă" (114).

*

Momentul care înscrie Anglia cu prestigiul său modest în pictura renascentistă europeană este reprezentat de şcoala elisabetană de miniatură, gen a cărui vogă se va prelungi timp de trei secole.

„Miniatura este pentru englezi cel mai emoţionant produs al epocii elisabetane"[3]. – Miniaturile nu era păstrate în scrinuri sau expuse pe pereţi în saloane, ci erau etalate în public, bogat montate în aur şi diamante, purtate la gât sau ca broşe, ca podoabe pe rochiile de catifea ale doamnelor din aristocraţie sau

[1] Două lucrări de remarcat: *Regina Elisabeth confundând zeiţele*, de Hans Eworth, 1569: şi tabloul comandat lui Lucas Van Heere de Elisabeta I, reprezentând-o pe regină alături de zeiţele Junona, Minerva şi Venus…

[2] „O funestă calamitate s-a produs însă în Anglia odată cu venirea artiştilor străini: incurabila maladie a alegoriei. Această boală a artei provenea din întrebuinţarea abuzivă a culturii, a erudiţiei clasiciste, din dorinţa de adulare ieftină şi din marea sărăcie de imaginaţie. A fost descoperită o artă care linguşea vanitatea de a fi instruit şi care era prea ermetică pentru omul de rând" (44).

[3] E. Auerbach – citat de Dan Grigorescu; care precizează: „Se pare că în Ţările de Jos s-au înlocuit pentru prima oară miniaturile de inspiraţie religioasă prin portrete miniaturale ale unor personaje laice".

Isaac Oliver: „Portretul lui Sir Philip Sidney".

de la Curte. – Genul a fost ilustrat în Anglia cu mult succes şi de Holbein, al cărui cel mai talentat elev, Hilliard, recunoştea: *„Întotdeauna am imitat maniera de a picta miniaturi a lui Holbein, pe care întotdeauna am considerat-o a fi cea mai bună"*.

Dar în comparaţie cu Holbein – în a cărui miniaturistică se regăsesc reminiscenţe medievale, nu lipsite uneori de o anumită rigiditate – Hilliard are „un simţ mai fin al eleganţei şi mai puţine artificii flamboaiante dau modelelor lui o graţie a pozei şi o distincţie care îi lipsesc lui Holbein" (114).

*

Nicholas Hilliard (c. 1537–1619), fiul unui giuvaergiu, sculptor şi pictor de miniaturi el însuşi, este primul artist englez de faimă europeană şi al cărui nume este cunoscut – şi primul

pictor englez a cărui reputaţie s-a menţinut intactă timp de aproape o jumătate de mileniu. În serviciul Elisabetei I, a pictat-o în mai multe rânduri (de asemenea pe Mary Stuart). Este autorul unui tratat despre *Arta miniaturii*. Dintre operele sale – toate în genul miniaturii, toate portrete şi aproape toate aflate în *Victoria and Albert Museum* – cel mai reuşit şi mai cunoscut este *Portretul unui tânăr între trandafiri* (şi un autoportret). „Cu rafinata delicateţe a portretelor sale Hilliard pare a descinde din tradiţia goticului înflorit" (86). „Probabil inspirându-se din portretistica franceză de Curte, cu linearismul său sofisticat, a ajuns la un stil personal bazat pe o linie clară şi pe culori delicate cu puţine umbre" (58)[1].

*

Hilliard a avut mai mulţi elevi talentaţi, dintre care cel dintâi a fost Isaac Oliver (c. 1556–1617), francez de origine, alsacian refugiat în Anglia din cauza persecuţiilor religioase. Activ la Curte, a pictat portrete nu lipsite de ecouri franco-flamande şi italiene, – alături de gustul preţios al eleganţei şi detaliului, valori luministe de contrast între umbre şi lumini (*Ph. Sidney într-o grădină*, Windsor). Pentru Oliver miniatura însă era un gen lipsit de adevărat prestigiu: el visa să devină un pictor de portrete de dimensiuni mari, asemenea artiştilor flamanzi. – A fost elevul lui Federico Zuccari[2], cu care a lucrat mai mulţi ani la Veneţia.

---

[1] „Miniaturistica – mai ales aşa cum o practica Hilliard – era, mai mult decât toate celelalte genuri ale artelor vizuale, expresia sentimentului poetic ce se ascunde în versurile pastoralelor de felul lui Sidney" (66).

[2] Federico Zuccari (1540–1609), pictor, arhitect şi tratatist, format în ambianţa tradiţiei rafaeleşti la Roma. Practica o pictură adesea senzuală cu subiecte mitologice, într-o direcţie manieristă şi exuberantă pe plan stilistic. A pictat fresce în Domul din Florenţa. A lucrat şi în Spania şi Anglia – unde, venit în 1579, i-a făcut mai multe portrete reginei (58).

George Gower: „Lady Kytson".

*

În secolul următor, odată cu începutul domniei lui Carol I (1625–40), o cantitate considerabilă de picturi străine, achiziţionate de suveran sau primite în dar din partea unor state străine, s-a constituit în marea galerie de la Whitehall. Din colecţia personală a regelui au intrat 460 de tablouri, opere a 37 de artişti, – dintre care 11 tablouri de Holbein cel Tânăr, 11 de Correggio, 16 de Giulio Romano, 7 de Parmigianino, 9 de Rafael, 7 de Rubens, 3 de Rembrandt, 7 de Tintoretto, 28 de Tiţian, 16 de Van Dyck, 4 de Veronese şi 2 de Leonardo da Vinci. – După exemplul regelui, lordul Buckingham l-a convins pe Rubens să-i vândă propria colecţie particulară, constând din 13 tablouri de el însuşi, 19 de Tiţian, 13 de Veronese, 17 de Tintoretto, 3 de Leonardo da Vinci şi 3 de Rafael. Aceste colecţii vor deveni adevărate „academii de pictură" pentru viitorii artişti care, în secolul al XVIII, vor reabilita prestigiul prea modest de până acum, instaurând „secolul de aur" al artei engleze.

# ADDENDA

# MICHELANGIOLO NELLE SUE CONFESSIONI LIRICHE

Forestiero, sono venuto in questo vostro Paese ove il Signore, dopo averlo seminato di tanti geni dell'arte, ne ha guardato sorridente le opere; ed ogni suo sorriso si transformò in un meraviglioso capolavoro. E mi sono fermato, tante e tante volte, dinanzi a questi sorrisi del Signore che era contento di questi grandi uomini che lui aveva dotato della sua grazia. Ed i suoi sorrisi presero il nome di David, di Mosè, di Pietà, di Cupola di S. Pietro, di Campidoglio, di Giudizio universale, – e anche di una stella di prima grandezza sul firmamento della poesia di tutti i tempi, che sono le «Rime» di Michelangiolo Buonarroti. Ed il mio pio pensiero si è prosternato, con profonda devozione e gratitudine, dinanzi al genio di colui che fece tanti inestimabili doni al mio umile spirito e a tutta l'umanità assetata della luce divina dell'arte.

E così, sono arrivato a scoprire un'autobiografia spirituale del Nostro. Una confessione, inedita ed apocrifa. – Una confessione inedita? Si e no. Perché il Nostro vi parla di cose che noi tutti, e non solo gli studiosi, conosciamo già; però anche inedita, almeno per me, in quanto sono cose che egli ha dato a me. – Un'autobiografia spirituale apocrifa, ho detto? Si e no. Perché il Nostro non l'ha affidata ai fogli scritti dalla sua propria mano; però questa breve autobiografia fu scritta, nel modo più vivo, dal suo scalpello, dal suo pennello e dalla sua penna. – E dissi che l'avevo scoperta; ma non so se l'avevo scoperta in me o altrove, – cioè guardando le sue opere, leggendo le sue „Rime" e anche ricordandomi di ciò che i suoi devoti studiosi hanno scritto.

Concedetemi, dunque, di leggervi – invece di un pretenzioso e, per forza, povero commento delle sue liriche – questa sua

autobiografia spirituale. In verità, – chi portrebbe meglio parlare dell'opera di un poeta e illuminarla nel miglior dei modi, se non il poeta stesso? – Pensiamo ora che, da quell'angolo del Paradiso riservato ai sommi eletti, Michelangiolo ci guarda, con amore, noi tutti che stasera ci siamo radunati qui, vicinò alla casa dove vide per la prima volta la luce del sole, del sole che sempre fu per lui simbolo della bellezza e dell'amore divino. Lasciamolo parlare. Con le nostre anime inginocchiate a quest'ora quieta del tramonto capresano, sentiamolo parlare, come se avesse parlato al tramonto della sua tormentosa vita.

«La mia vita, Signori e cari amici miei, fu dura come il marmo di Carrara. Fu come un blocco di marmo che volevo liberare dalle parti superflue per fare uscir netta l'immagine del mio spirito. Il mio strumento preferito fu, lo sapete, lo scalpello. Ben più duro lavoro, dunque, fu per me maneggiar la penna, che non lo scalpello. Tuttavia, nella mia lunga vita ho martellato anche le parole, infilandole in versi, perché anche le parole sono un dono che il Signore ci ha fatto per comunicare alle altre sue creature umane – come ho fatto io stesso nei miei versi – i nostri desideri, i nostri sogni e dolori, le nostre delusioni, speranze ed ansie, le nostre poche ore di serenità e le nostre troppo numerose ed oscure lotte interne.

«E, infatti, questa è la mia poesia: nata dall'amore e dal dolore, è opera che gronda lagrime, è sangue del mio sangue. É poesia tutta personale. Ho letto molto, posso dire senza presunzione che conosco abbastanza bene i poeti dei miei tempi. Conosco anche i sonetti dell'architetto Bramante (lo so che non mi vuol bene affatto, ma è un buon architetto); sono sonetti simili a quelli di tanti miei contemporanei: il loro concetto è povero, il sentimento è freddo, il loro mondo interiore è vacuo. Invece, per me la poesia è sempre stata ara di rifugio, confessione sincera che scaturiva dai dolorosi contrasti che il mio spirito ha vissuto, sgorgava dal dramma che si svolgeva nelle profondità della mia anima. Ed è per questo ch'io porgo sempre il più riverente ossequio a Dante e a Petrarca. Dante, me



lo sentivo molto vicino, quando mi mettevo a tagliare il marmo o a dipingere il «Giudizio universale»: allora mi sentivo forte anch'io, erculeo, come lui. Quando invece prendevo la penna per scrivere versi, mi sentivo – in un certo senso – debole, come Petrarca, o a volte mi pareva di vedere lo spirito del suo «Canzoniere» serpeggiante nelle mie «Rime». – E come avrei potuto dimenticare completamente quel suo linguaggio della passione e le sue immagini incastrate nelle fluide movenze del suo verso? A volte entravano nei miei versi anche le sue esagerazioni, antitesi, giochi di parole. D'altra parte, però, non ho mai apprezzato né la sua passione per la natura, né la sua inclinazione verso l'amore sensuale, né il suo descrivere le grazie che adornano la persona amata.

«E poi, io non ho mai pensato di dare le mie «Rime» alle stampe. Le ho scritte solo per me. A pochissimi amici le ho confidate. Scrivendole, parlavo con me stesso. La mia poesia è un intimo soliloquio. É carne dalla mia carne, è anima dalla mia anima. É un segno convulso del mio pensiero. Ed è profondamente sincero. Quale io sono, tale io mi mostro a voi. Tutta la mia poesia è un grido del mio cuore.

«E vi dico che poco interesse ho mostrato – per lo meno nelle mie rime – per quanto succedeva nel mio paese. Il mio patriottismo consisteva nel voler dare alla mia patria lo splendore dell'arte. Anche se, a dir vero, le miserie del mio tempo non mi lasciarono del tutto indifferente. Così che scrissi, come se parlasse la mia statua della Notte, che feci per la tomba di Giuliano de' Medici:

*Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,*
*mentre che 'l danno e la vergogna dura;*
*non vedere, non sentir m'è gran ventura;*
*però non mi destar, deh, parla basso.*

E, una volta, mi scagliai violentemente contro la Curia romana, transformata da Giulio II in corte di guerra. In gioventù ammiravo Savonarola, e mai si spense nel mio cuore il ricordo

dei sermoni del rigido frate domenicano. Ben mi dolevo che la Chieva mercanteggiasse e pensasse ad altro che alla cura delle anime. – Così che, essendo io a Roma, scrissi:

*Qua si fa elmi di calici e spade*
*e 'l sangue di Cristo si vend'a giumelle,*
*e croce e spine son lance e rotelle,*
*e pur da Cristo pazienzia cade.*
*Ma non ci arrivi più 'n queste contrade,*
*Ché n'andre' 'l sangue su 'nsin alle stelle,*
*poscia c'a Roma gli vendon la pelle,*
*e ècci d'ogni ben chiuse le strade.*
*S'i'ebbi ma' voglia a perder tesauro,*
*per ciò che qua opra da me è partita,*
*può quel nel manto che Medusa in Mauro;*
*ma se alto in cielo è povertà gradita,*
*qual fia di nostro stato il gran restauro,*
*s'un altro segno ammorza l'altra vita?*

«E vi confesso che non ho avuto sentimento profondo neanche per la natura, intendo per la natura esteriore. Anche la natura è bella, si, anch'essa è fatta dal Signore. Ma io non trovavo in essa un'anima, nulla che mi confortasse ed ispirasse. Era per me cosa morta e trascurabile tutto ciò che non aveva per soggetto l'uomo. La potenza divina si manifesta nell'uomo, non nella natura che lo circonda. É vero: ho scritto una poesia dedicata alla natura, una sola, un'idillio, l'ultima poesia che ho scritto: e fu come una desiosa attesa della morte, e fu come un sospiro del mio cuore verso quella pace che sempre ho cercato, senza mai trovarla...

«E vi dico che tutte le piccole e le grandi miserie della vita m'afflissero. Sono un uomo brutto, lo so bene, e il crudele specchio me lo conferma sempre. La faccia mia ha forma di spavento, ed io ne soffro. Però, sotto questa rude scorza nascondo gli affetti più teneri. Ecco: ho amato, con vivissimo affetto, la mia famiglia e sempre ho fatto tutto ciò che potevo



fare per aiutarla. E per aiutare i miei parenti, che tenerissimamemnte amavo, ho sopportato ogni vergogna, patito ogni stento, lacerato il corpo in ogni fatica, messa la mia propria vita a mille pericoli. E quando la spaventosa peste rapì un mio fratello e quando la morte diede la suprema pace al mio novantenne padre, scrissi un'elegia d'ispirazione familiare, forse l'unica che fu scritta su questo motivo nella poesia dell'Italia del mio secolo, un'elegia che la mia anima addolorata cantò con la massima sincerità e semplicità. Ed il mio pianto così si concludeva»:

*Nube non è che scuri vostra luce,*
*l'ore distinte a voi non fanno forza,*
*caso o necessità non vi conduce.*
*Vostro spendor per notte non s'ammorza,*
*né cresce ma' per giorno, benché chiaro,*
*sie quand'el sol fra no'il caldo rinforza.*
*Nel tuo morire el mio morire imparo,*
*padre mio caro, e nel pensier ti veggio*
*dove 'l mondo passar ne fa di raro.*
*Non é, com'alcun crede, morte il peggio*
*a chi l'ultimo dì trascende al primo,*
*per grazia, etterno appresso al divin seggio*
*dove, Die grazia, ti prosumo e stimo*
*e spero di veder, se 'l freddo core*
*mie ragion tragge dal terrestre limo.*

«Questi però furono, signori e cari amici miei, sentieri sui quali le mie rime si mossero molto raramente; e direi, casualmente e addirittura una volta sola.»

«Adesso invece vi dirò quali sono stati i tormenti costanti della mia anima. E questi miei tormenti di sempre cercarono di raggrupparsi in quattro grandi temi. E furono questi quattro temi i quattro punti cardinali del più profondo orizzonte della mia anima. E furono i quattro bracci della croce sulla quale il mio

Casa în care s-a născut Michelangelo (Caprese, Arezzo).

spirito soffrì la passione straziante della crocefissione, lasciando cadere nelle mie rime, a goccia a goccia, il sangue delle sue dolorose piaghe. E furono: la bellezza, l'amore, la morte e la fede in Dio.»

«La bellezza, signori miei, la bellezza che passa per gli occhi al cuore, è un dono che la mia natura stessa ha fatto al mio spirito. L'amor del bello scorre in me come scorre il sangue nelle mie vene. La bellezza che m'illumina nell'esercizio della scultura e della pittura, mi fu data dalla nascita, come guida fedele della mia vocazione. Solo l'idea della bellezza può innalzare l'occhio a quelle alte concezioni che mi disposi a dipingere e a scolpire. La bellezza, che muove e porta al cielo ogni sano intelletto, non procede dai sensi; perché gli occhi del corpo non possono da soli levarsi dal mortale al divino. Il sentimento del bello è somma guida, somma ispirazione dell'arte, fonte d'eccelso pensiero. – E questi pensieri, che toccarono più che mai l'attività di tutta la mia vita, li espressi in questi versi:

*Per fido esemplo alla mia vocazione*
*nel parto mi fu data la bellezza,*



*che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio.*
*S'altro si pensa, è falsa opinione.*
*Questo sol l'occhio porta a quella altezza*
*c'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.*
*S'e' giudizi temerari e sciocchi*
*al senso tiran la beltà, che muove*
*e porta al cielo ogni intelletto sano,*
*dal mortale al divin non vanno gli occhi*
*infermi, e fermi sempre pur là d'ove*
*ascender senza grazia è pensier vano.*

«Qualunque manifestazione del bello in terra é segno della potenza divina. La bellezza guida l'anima al cielo, al quale gli occhi e l'anima altro mezzo non hanno per elevarci se non la contemplazione delle cose belle. Dal cielo scende uno splendore, che verso il cielo muove quel nostro desiderio che quaggiù viene chiamato amore. E solo un volto umano che negli occhi ritenga la luce delle stelle può accendere il cuore e guidarlo verso il cielo. E pensando io a tutto ciò, scrissi:

*Gli occhi mie vaghi delle cose belle*
*e l'alma insieme della sua salute*
*non hanno altra virtute*
*c'ascenda al ciel, che mirar tutte quelle.*
*Dalle più alte stelle*
*discende uno splendore*
*che 'l desir tira a quelle,*
*e qui si chiama amore.*
*Né altro ha il gentil core*
*che l'innamori e arda, e che 'l consigli,*
*c'un volto che negli occhi lor somigli.*

«Un volto umano, ho detto. Un volto bello di un uomo, quanto di una donna. Il bello è al di sopra del sesso. Solo i sensi si mettono a dividere gli uomini in due campi opposti. Ma il bello s'indirizza allo spirito, non ai sensi; il bello è il divino alimento dello spirito. Il bello è al di sopra dei sensi, tutt'al

contrario di quanto pensa il volgo, che, per questo motivo, io disprezzo profondamente. La bellezza fisica altro non è che il riflesso della bellezza morale. Perché essa viene dal cielo e, di conseguenza, è divina. E se è divina, vuol dire che essa cela in sé virtù divine: l'amore, la pietà, la mercè, il pensiero della divinità che l'ha creata. Amando la bellezza fisica, sia la bellezza di un uomo che di una donna, noi amiamo la bellezza morale che è il riflesso della divinità.

«Questo mio concetto della beltà eterna e di origine divina, concetto che sempre ha innalzato il mio pensiero ed il mio spirito verso il Sommo Creatore, mi ha fatto amare di pari affetto l'uomo e la donna. Così, ho amato un nobiluomo romano, di nome Tommaso Cavalieri, la cui grande bellezza fisica era il riflesso della sua ancor più grande bellezza morale, e spirituale, e intelleettuale. L'ho amato – e sono sicuro che voi lo capirete bene, perché tra di voi non ci sono di quelli che coi loro bassi e vili pensieri sporchino tutto ciò che è puro, tutto ciò che è virtù e dono del Signore. L'ho amato perché quanto si rivelava nella figura di quell'uomo mortale era mero riflesso della sua divina bellezza a cui sempre ho teso ed a cui sempre ho bramato accostarmi. Sulle ali di questo nobile affetto mi sono potuto elevare sino alla contemplazione della divinità. E nel suo bel viso ho scorto l'anima sua che era già più volte salita a Dio. E se il volgo, per la sua sciocca malvagità, è tratto ad attribuire agli altri gli stessi suoi ignobili sentimenti, non per questo mi sono men cari l'intensa voglia, l'amore e la fede. A giudizio delle persone sagge, ogni bellezza terrena assomiglia più d'ogni altra cosa a quella divina fonte da cui tutti deriviamo. Non c'è quaggiù altro frutto che possiamo cogliere, né altro esempio della divinità. E l'amore per lui m'innalzava fino a Dio, e mi ha fatto stimare dolce la morte, soglia dell'eternità. – E con questi pensieri ho dedicato a Tommaso Cavalieri il sonetto che ora sentirete:

*Veggio nel tuo bel viso, signor mio,*
*quel che narrar mai puossi in questa vita:*



*l'anima, della carne ancor vestita,*
*con esso è già più volte ascesa a Dio.*
*E se 'l vulgo malvagio, isciocco e rio,*
*di quel che sente, altrui segna e addita,*
*non è l'intensa voglia men gradita,*
*l'amor, la fede e l'onesto desio,*
*A quel pietoso fonte, onde siàn tutti,*
*c'assembra ogni beltà che qua si vede*
*più c'altra cosa alle persone accorte;*
*né altro saggio abbiàn né altri frutti*
*del ciel in terra; e chi v'ama con fede*
*trascende a Dio e fa dolce la morte.*

«L'amata persona vale ai miei occhi solo perché ha la virtù di elevarmi a Dio. La meta ultima dei miei desideri fu sempre Dio. E questo l'ho sentito, più che mai, lungo quel periodo di dodici anni della mia vita, quando, a l'età di sessant'anni, mi sono innamorato della gentile donna Vittoria Colonna, marchesa di Pescara. Rimasta vedova a trentatrè anni, richiesta in isposa da molti principi, ammirata da tutti per la sua bellezza e la sua virtù, dopo la morte del marito s'era richiusa, in sé, tutta dedita alle opere di pietà, agli studi e alla poesia. Vittoria Colonna m'inviò in dono il suo volume intitolato «Rime spirituali», versi nei quali era vivo il ricordo del marito. Tutta la mia vita l'ho guardata come una donna gentile, d'idee elevatissime, d'ogni grazia e virtù adorna. Era come fonte da cui emanava ogni beltà; e la sua bellezza era per me specchio della bellezza di Dio.

«E a Vittoria Colonna ho dedicato, per ben dodici anni, tanti sonetti e madrigali. E in uno, che vi voglio far sentire, ho voluto svolgere in tutta la sua pienezza il mio concetto platonico della bellezza e dell'amore. E chiedevo all'Amore se i miei occhi veggono di fuori la vera bellezza cui aspiro, o se io l'ho già dentro di me, allorchè, dovunque io miri, mi vedo davanti, come scolpito, il viso di lei. E l'Amore mi rispose: La bellezza che tu vedi viene davvero da quella donna. Ma se attraverso gli occhi mortali perviene all'anima, essa aumenta, in quanto sale a più

nobile sede. Qui, nell'anima, la bellezza di lei si fa più veramente bella, pura, divina; poiché l'anima, che è immortale, la rende simile a sé. Questa bellezza immortale, e non quella fugace ed affimera, giunge ai tuoi occhi. – Ecco il sonetto»:

*Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei*
*veggono 'l ver della beltà c'aspiro,*
*o s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro,*
*veggio scolpito el viso di costei.*
*Tu 'l de' saper, po' che tu vien con lei*
*a torm'ogni mia pace, ond'io m'adiro;*
*né vorre manco un minimo sospiro,*
*né men ardente foco chiederei.*
*– La beltà che tu vedi è ben da quella,*
*ma cresce poi c'a miglior loco sale,*
*se per gli occhi mortali all'alma corre.*
*Quivi si fa divina, onesta e bella,*
*com'a sé simil vuol cosa immortale:*
*questa e non quella agli occhi tuo precorre.*

Questo è, vi ho detto, il mio concetto dell'amore. Amore fu per me aspirazione del cuore alla beltà perfetta che risiede in cielo. Amor da Dio proviene, ed essendo io preso d'amore, ho contemplato e goduto la bellezza emanata da Dio. Amore fu per mer desiderio, occasione e possibilità d'innalzarmi al cielo delle virtù. Come l'oro si purifica nel fuoco, come la fenice si rinnovella nelle sue ceneri, similmente io, ardendo d'amore, speravo rinnovarmi e purificarmi. Il mio concetto dell'amore, vi ho detto, è un concetto platonico. Io non ho letto il divino Platone. Però il suo pensiero filosofico l'ho trovato nei versi dei due Guidi – Guinizzelli e Cavalcanti, – l'ho trovato in Dante, in Petrarca; e nei miei tempi, questo pensiero filosofico fioriva in pieno, a Firenze, grazie alla sua Accademia Platonica. – L'ho trovato, ho detto? no; è stato tutto mio, l'ho sempre sentito in me, come se da sempre l'avessi avuto nell'arcano fondo del mio spirito.



«Però, allo stesso tempo, signori ed amici miei, io ho sempre avuto la consapevolezza della mia forza e del mio ingegno. Ho sempre avuto l'orgoglio del privilegio che Dio mi ha concesso di poter, con la mia arte, eternare la bellezza della donna amata, la bellezza di Vittoria Colonna. Sono sempre stato convinto che io, come artista, in quanto sono opera della natura, perirò; ma la mia opera non morirà, perché l'arte vince la natura; e la vince proprio perché l'arte è capace d'immortalare la bellezza.

«E in un mio sonetto ho introdotto questo motivo, dell'arte. E vi chiedevo a Vittoria Colonna come può essere che l'immagine scolpita in pietra duri più del suo artefice? La causa, cioè lo scultore, cede di fronte all'effetto, all'opera; onde la natura è vinta dall'arte. Ma allora, io posso dar lunga vita a noi due, ritraendo il nostro volto in colore o in pietra, sì che ancora mille anni dopo la nostra vita si veda quanto voi siate stata bella e quanto io misero, e come avessi ben ragionne d'amarvi. – Sentite questo sonetto:

*Com'esser, donna, può quel c'alcun vede*
*per lunga sperienza, che più dura*
*l'immagin viva in pietra alpestra e dura*
*che 'l suo fattor, che gli anni in cener riede?*
*La causa a l'effetto inclina e cede,*
*onde dall'arte è vinta la natura.*
*I' 'l so, che 'l pruovo in la bella scultura,*
*c'all'opra il tempo e morte non tien fede.*
*Dunche, posso ambo noi dar lunga vita*
*in qual sie modo, o di colore o sasso,*
*di noi sembrando l'uno e l'altro volto;*
*sì che mill'anni dopo la partita,*
*quante voi bella fusti e quant'io lasso*
*si veggia, e com'amarvi i' non fu' stolto.*

«Ma quando Vittoria Colonna morì, provai tremenda scossa, e allora uscii dal mio sbigottimento per piangere. Ma amor vero

vive oltre tomba. Chi ama è assalito da un continuo pensier di morte: è una verità che tante volte ho provato, poiché della morte mi sono nutrito ad ora ad ora. Quando più che l'usato m'avvampava il foco d'amore, altro soccorso non trovavo che l'imagin di morte, ferma in mezzo al cuore. Sentivo spesso il bisogno di chiudermi al mondo. Ma forse sono stato sempre rinchiuso e solo? No, amici miei, no! Non avevo fuggito sempre la compagnia. A volte scherzavo, a volte ridevo; ma sempre, mal coprivo col riso il pianto della mia anima. La mia allegrezza fu la malinconia. Il senso del dolore è stato in me molto più sviluppato di quello del piacere; perché in ogni piacere mettevo l'amaro, il veleno al fondo... E col passar degli anni e dopo tante strazianti sofferenze, cercavo sempre più la solitudine, la pace, la notte. La notte: tempo del sogno che conduce l'anima al cielo delle speranze. La notte: datrice di serenità, perché mozza e tronca ogni stanco pensiero che l'umida ombra et ogni quiete apalta, e dall'infima parte alla più alta, un sogno spesso porto... La notte: datrice di profonda pace, perché dominata «dall'ombra del morir, per cui si ferma ogni miseria, all'alma, al cor nemica» – come scrissi in un mio sonetto, – e perchè cancella dall'anima dei buoni le ire e i tedi della vita. Un'altra volta scrissi questo madrigale, nel quale il pensiero della vecchiaia richiamava il pensiero della morte:

*Quantunche 'l tempo ne costringa e sproni*
*ognor con maggior guerra*
*a render alla terra*
*le membra afflitte, stanche e pellegrine,*
*non ha però 'ncor fine*
*che l'alma attrista e me fa così lieto.*
*Né par che men perdoni*
*a chi 'l cor m'apre e serra,*
*nell'ore più vicine*
*e più dubiose d'altro viver quieto;*
*ché l'error consueto,*
*com più m'attempo, ognor più si fa forte.*



*O dura mia più c'altra crudel sorte!*
*Tardi orama' puo' tormi tanti affanni;*
*c'un cor che arde e arso è già molt'anni*
*torna, se ben l'ammorza la ragione,*
*non più già cor, ma cenere e carbone.*

«E verso i miei ottant'anni, sempre più stanco del lavoro e della malvagità degli uomini, la mia vita era divenuta sempre più oscura, e tetra, e piena di tedio. Le mie penose esperienze mi avevano insegnato in che carcer quaggiù l'anima vive. Ed ero convinto sempre più che quel sol ha miglior sorte, chi ebbe al suo parto più presso la morte... Ma non disperavo, perché avevo un'àncora di salvezza in Dio. E sempre più spesso prendevo in mano la Bibbia, l'eterno libro che aprivo ed interrogavo nelle ore di maggior raccoglimento, e che mi portava verso i concetti più grandi e sublimi. Ormai vecchio e pieno di peccati, mi vedevo prossimo alla morte del corpo e dell'anima – e tuttavia nutrivo ancora il mio cuore di velenose passioni. Non avevo in me forza di mutar vita e costume senza il divino e potente soccorso del Signore che mi guidava e frenava nell'ingannevole cammino. E pregavo il signore che l'anima fosse ricreata, non come prima, dal nulla, ma dallo stato di miseria a quello dalla divina beatitudine. E prima che la spogliasse della sua veste mortale, di dimezzarmi la lunga ed erta via, e così, più facile e certo sarà il mio ritorno. E questo mio sonetto aveva, nel suo solene pensiero della morte, un fremito di preghiera. Sentitelo, e pregate anche voi per me:

*Carico d'anni e di peccati pieno*
*e col trist'uso radicato e forte,*
*vicin mi veggio a l'una e l'altra morte,*
*e parte 'l cor nutrisco di veleno.*
*Né proprie forze ho, c'al bisogno sièno*
*per cangiar vita, amor, costume e sorte,*
*senza le tuo divine e chiare scorte,*
*d'ogni fallace corso guida e freno.*

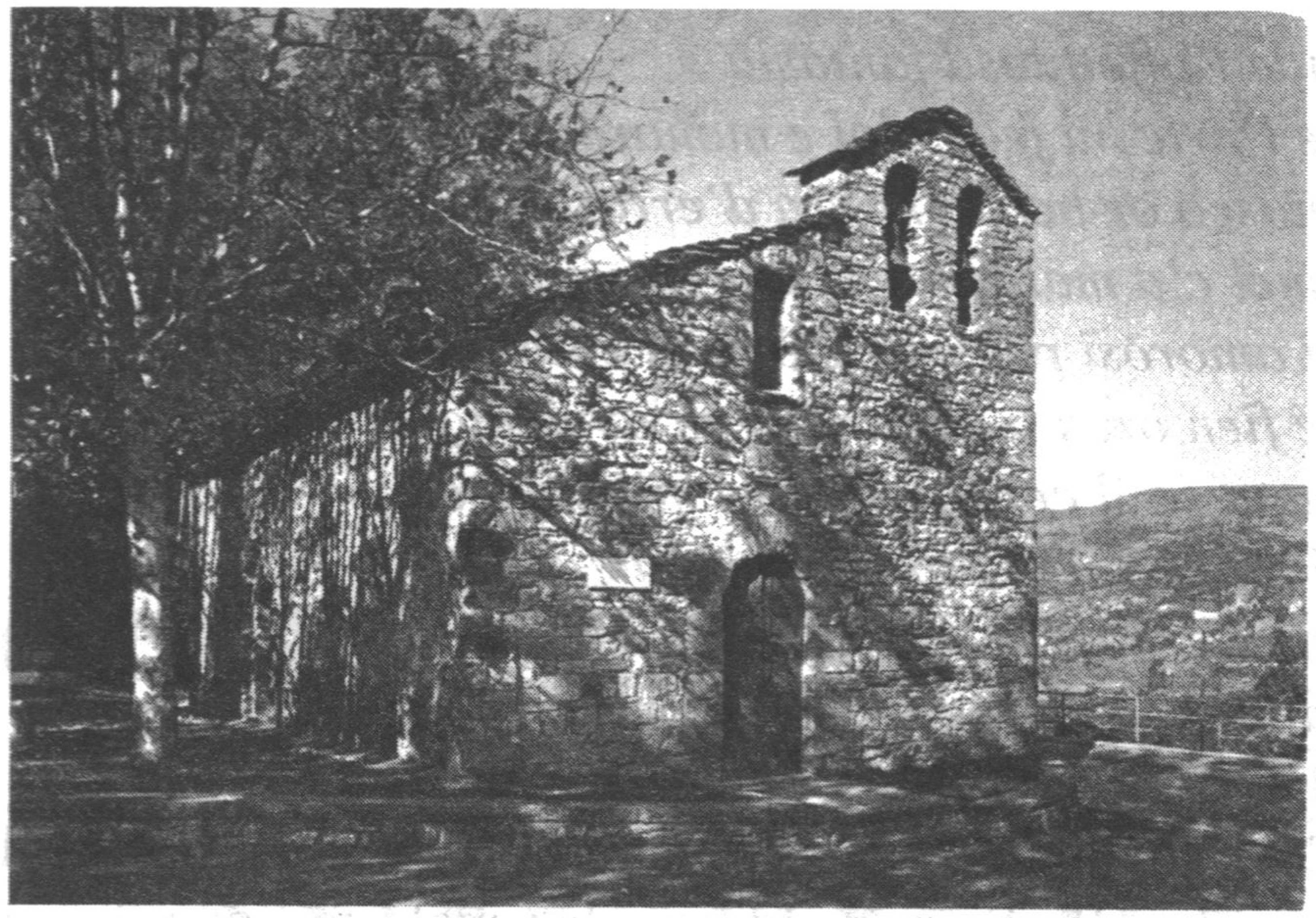
*Signor mio car, non basta che m'invogli*
*c'aspiri al ciel sol perché l'alma sia,*
*non come prima, di nulla creata.*
*Anzi che del mortal la privi e spogli,*
*prego m'ammezzi l'alta e erta via,*
*e fie più chiara e certa la tornata.*

«E il tempo passava, e la mano tremava, e le forze mi abbandonavano... Solo la fede in Dio restava immutata, anzi, sempre più accresciuta, a mano a mano che mi avvicinavo alle porte del Suo regno. E supplicavo devotamente il Signore perché facesse nell'anima mia una pace in cui più nessuna lotta potesse aver luogo. E ho fatto questo sonetto-preghiera, con tutta l'umiltà; ma anche con devota intimità, perché sempre ho sentito il Signore vicino a me. Aspiravo a rinnovarmi, contemplavo il potere del Signore, la mia anima cantava un salmo, – ed il pensiero della morte ha ceduto a quello dell'Eternità –. Ascoltate ora questa mia invocazione, piena del profondo ardore di cui la mia anima era pervasa:

*Deh fammiti vedere in ogni loco!*
*Se da mortal bellezza arder mi sento,*
*appresso al tuo mi sarà foco ispento,*
*e io nel tuo sarò, com'ero, in foco.*
*Signor mie caro, i' te sol chiamo e 'nvoco*
*contr'a l'inutil mie cieco tormento:*
*tu sol puo' rinnovarmi fuora e drento*
*le voglie e 'l senno e 'l valor lento e poco.*
*Tu desti al tempo, Amor, quest'alma diva*
*e 'n questa spoglia ancor fragil e stanca*
*l'incarcerasti, e con fiero destino.*
*Che poss'io altro che così non viva?*
*Ogni ben senza te, Signor, mi manca;*
*il cangiar sorte è sol poter divino.*

«Si, mi sentivo vecchio, molto vecchio, – e non mi bastava più neppure l'arte. Vedevo, con l'anima addolorata di un'immensa





Biserica în care a fost botezat Michelangelo (Caprese, Arezzo).

tristezza, crollare tutto intorno a me, e dentro di me: persino i miei sogni d'arte. Onde, nei miei ultimi anni, mi rifugiai nell'amore divino e nella speranza in Dio. Già il corso della mia vita, fragile barca in mare tempestoso, era giunto al porto ove si passa a render giustificazione delle azioni, buone e cattive. Ora conoscevo bene di quanto errore fosse piena la mia fantasia per la quale feci dell'arte il mio idolo e tiranno. Che diveranno i vani pensieri d'amore, se ora m'avvicinavo alla morte del corpo di cui ero sicuro, e alta morte spirituale di cui avvertivo la minaccia? La mia arte non potrà più acquistare l'anima, ormai tutta rivolta a quell'amore divino, che aperse le braccia in croce per prenderci con sé.

«Scrivendo quest'ultimo sonetto, nel quale avevo fuso i più importanti motivi della mia poesia, volevo offrire al Signore tutto quello che Gli potevo offrire di meglio: la mia opera e la mia fervida passione d'artista:

*Giunto è già 'l corso della vita mia,*
*con tempestoso mar, per fragil barca,*
*al comun porto, ov' a render si varca*
*conto e ragion d'ogni opra trista e pia.*

*Onde l'affettuosa fantasia*
*che l'arte mi fece idol e monarca*
*conosco or ben com'era d'error carca*
*e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.*
*Gli amorosi pensier, già vani e lieti,*
*che fien or, s'a duo morte m'avvicino?*
*D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.*
*Né pinger né scolpir fie più che quieti*
*l'anima, volta a quell'amor divino*
*c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.*

«Così, il Signore forse mi darà la pace, il perdono e la Sua benedizione. Il Signor Iddio da mal vi guardi et me, Michelangiolo Buonarroti, insieme con voi»[1].

[1] Cuvântare ţinută la aniversarea festivă a 500 de ani de la naşterea lui Michelangelo. – Caprese (Arezzo, Italia), 24 august, 1975. – Trad. în lb. română – în vol. Ovidiu Drimba, „Studii şi eseuri de literatură universală", ed. Saeculum I.O., 2006.

# OPERE ALE RENAŞTERII REPRODUSE ÎN VOLUMELE ANTERIOARE ALE PREZENTEI LUCRĂRI

# Arhitectura

**Italia**

*Palatul Dogilor* – VIII, 111. – *Ca d'Oro* – VIII, 115. – *Capela Colleoni* (Amadeo), – IX, 53. – *Palatul Medici-Riccardi* (Michelozzo), – IX, 131. – *Palatul Ducal* din Urbino (Laurana), IX, 209. – *Palatul Vendramin-Colergi* (Pietro Lombardo), IX, 393. – *Palatul Comunal* (Verona), IX, 397. – *S. Maria Novella* (fațada – Alberti), X, 99. – *Palatul Strozzi* (B. da Maiano), – X, 117. – *Domul din Florența* (cupola de Brunelleschi), – X, 7. *Chiesa della Consolazione* (Todi, planul de Bramante), – X, 61. – *La Rotonda* (Palladio), – X, 127. – *Palazzo del Te* (Giulio Romano), – X, 147. – *Vila Poggio a Caiano* (Giuliano da Sangallo), – X, 153, – *Libreria și loggetta* (Sansovino), – X, 133. – *Palatul Pandolfini* (Rafael), – X, 167. – *Certosa di Pavia* (Amadeo), – X, 177. – *Vila Cafaggiolo* (Michelozzo), – X, 199. – *Biserica S. Biaggio* (Montepulciano, Antonio da Sangallo). – *Biserica S. Bernardino* (Aquila), – X, 221. – *Tempietto* ( *S. Pietro in Montorio*, de Bramante), – X, 243. – *Cupola S. Pietro* (Michelangelo – ușor modificată). – X, 377. – *S. Maria delle Grazie* (Benedetto da Maiano, Arezzo), – XI, 85. – *Fortăreața Soncino* (Lombardia), IX, 240. – Pietro Lombardo, *S. Maria dei miracoli* (Veneția), – XI, 332. – Palladio, *Palazzo Chiericati* (Vicenza). – IX, 359.

**Germania**

*Palatul Primăriei* (Paderborn), – IX, 45. – *Palatul Gewandhaus* (Brannschweig), – IX, 61. – *Palatul Schwarzenberg* (Praga), – IX, 347. – *Porticul Primăriei* (Köln), – IX, 51.

**Franța**

*Castelul Brissac*, – IX, 49. – *Castelul Chaumont*, – IX, 65. – *Castelul Chenonceau*, – IX, 77 și IX, 41. – *Castelul Chambord*, – IX, 63. – *Castelul Blois*, – IX, 101. – Curtea *Castelului Villandry*, – IX, 104. – *Castelul Cheverny*, – IX, 333. – *Hotel Carnavalet* (Pierre Lescot), – IX, 343. – *Oraș ideal Sforzinda* (desen de Filarete) – IX, 202. – *Oraș ideal* (desen de Piero della Francesca sau Laurana), – IX, 309.

**Spania**

*Palacio del Infantado* (Guadalajara), VIII, 55. – *Lonja de la Seda* (Palatul Bursei, Valencia), – VIII, 177. – *Biserica din Escorial*, fațada (Juan de Herrera), – X, 75. – *Palatul Universității* (din Alcalá de Henares), – X, 375 și XI, 41.

**Anglia**

*Hampton Court*, – IX, 89 și 331. – *Burghley House*, – IX, 93. – *Colegiul St. John* (Univ. Cambridge), – IX, 121. – *Trinity College* (Cambridge), X, 109. – *Casa John Harvard* (Stratford-upon-Avon), X, 307. – *Casa natală a lui Shakespeare* (Stratford), – X, 299.

**Țările de Jos**

*Cancelaria Veche* (fațada, Bruges), – IX, 399.

# Sculptura

Donatello, *Gattamelata*, – V, 287. – Donatello, *Niccolo da Uzzano*, – IX, 250. – Jacopo della Quercia, *Acca Laurenzia*, – X, pe copertă. – Benvennuto Cellini, *Perseu*, – IX, 55. – Luca della Robbia, *Madonna cu trandafiri*, – X, 261. – Andrea della Robbia, *Bunavestire*, – X, 251. – Giambologna, *Mercur*, – IX, 103. – Michelangelo, *Madonna lângă trepte*, X, 89. – Michelangelo, *Pietà*, – X, 103. – Michelangelo, *Autoportret* (detaliu), – XI, 265. – Michelangelo, *David*, – X, 271. – Verrocchio, *Sf. Toma și Iisus Hristos*, – C, 373. – Verrocchio, *Condotierul Colleoni*, V, 289. – Cellini, *Perseu* (Loggia dei Lanzi), IX, 55. – Benvenuto Cellini, *Solnița* (lucrată pentru Francisc I), – X, 279. – Michelangelo, *Coborârea în mormânt* (domul din Florența), X, 69.

Veit Stoss, *Sărutul lui Iuda* (altorelief), – VII, 341. – Gerard van Leyden, *Autoportret*, – VII, 347. – Adam Kraft, *Autoportret* (domul din Nürnberg), – VIII, 57. – Anton Pilgram, *Autoportret* (domul din Viena), – VIII, 131.

Jean Goujon, *Diana de Poitiers*, – X, 281.

# Pictura

## Italia

– Fra Angelico, *Bunavestire* (Prado), – VIII, 259. – *Fuga în Egipt*, – VIII, 261. – Antonello da Messina, *Portretul unui bărbat* (Londra), – XI, 57. – Antonello da Messina, *Portetul unui condotier*, – IX, 263. – Andreea del Castagno, *Boccaccio*, – XI, 257.

– Jacopo Bellini, *Piață venețiană*, – XI, 307. – Ambrogio de Predis, *Împăratul Maximilian* I, – IX, 39. – Gentile Bellini, *Un ienicer*, – V, 337. – Gentile Bellini, *Muhammad II*, – V, 339. – Giovanni Bellini, *Dogele Leonardo Loredan*, – XI, 73. – Botticelli, *Naşterea Venerei* (detaliu), – VI, 53. – Bronzino, *Clement VII*, – X, 81. – Bronzino, *Machiavelli*, – XI, 259. – Carpaccio, *Două curtezane*, – X, 139. – Carpaccio, *S. Giorgio ucide balaurul*, – XI, 349. – Carpaccio, *Sf. Ieronim în studio*, – X, 355. – Carpaccio, *Scenă de interior* (Acc. Bergamo), – X, 215.

– Fra Bartolomeo, *Savonarola*, – X, 11. – Gentile da Fabriano, *Adorația Magilor*, – VII, coperta IV, – Ghirlandaio, *Naşterea S. Ioan Botezătorul*, – X, 313. – Ghirlandaio, *Lorenzo dei Medici între doi umanişti* (detaliu), – XI, 365. – Ghirlandaio, *Viziunea S. Fina*, – XI, 231. – Ghirlandaio, *Bătrânul şi repotul*, – XI, 248. – Ghirladaio, *Naşterea Fecioarei*, – X, 313. – Benozzo Gozzoli, *S. Augustin în extaz*, – VII, 13. – Giorgione, *Furtuna*, – XI, 233. – Mantegna, *Ducele şi cardinalul*, XI, 19. – Mantegna, *Familia ducelui Gonzago*, – XI, 11.

– Leonardo da Vinci, *S. Ana, Fecioara şi Pruncul*, – IX, coperta IV. – Filippo Lippi, *Fecioara cu Pruncul*, – XI, 357, – Filippino Lippi, *Apariția Fecioarei*, – XI, 357. – Filippino Lippi, *Autoportret*, – XI, 399. – Melozzo da Forli, *Federico da Martjeltre cu fiul*, – IX, 213. – Michelangelo, *Creația omului*, –



X, 19. – Michelangelo, *Creația femeii*, – XI, 65. – Michelangelo, *Sibila*, – XI, 95. – Michelangelo, *Ezechiel*, – *XI, 93*. – Michelangelo, *Delfica*, – X, coperta IV). – Michelangelo, *Pietá*, – X, 103. – Michelangelo, *David*, – X, 371. – Perugino, *Maria Magdalena*, – XI, 60. – Peselino, *Tineri nobili*, – X, 265. – Piero della Francesca, *Adorația Crucii*, – XI, 174. – Piero della Francesca, *Federico da Montefeltro*, – XI, 49. – Pisanello, *Genevra d'Este*, – X, 229. – Pollaiolo, *Portretul unei necunoscute* (sau Profil de femeie), – XI, 363 şi X, copertă. – Pollaiolo, *Galearzzo Sforza*, – IX, 199. – Pontormo, *Cosimo dei Medici*, – IX, 39.

– Rafael, *Madonna della Seggiola*, – IX, coperta. – Rafael, – *Ptolemeu şi Boețiu*, – VI, 307. – Rafael, *Alessandro IX Borgia*, – X, 23. – Rafael, *Leon X*, – X, 25. – Rafael, *Iuliu II*, – X, 77. – Rafael, *Baltassare Castiglione*, – X, 293. – Rafael, *Agnolo Doni*, – XI, 345. – Rafael, *Fecioara cu sticletele*, – XI, 69. – Rafael, *La belle jardinière*, – X, 245. – Rafael, *Coborârea în mormânt*, – XI, 180.

– Giovanni Santi, *Boethius*, VI, 27. – Sodoma, *S. Caterina de Siena în extaz*, – VIII, 297. – Tițian, *Paolo III*, – X, 83. – Tițian, *Venus şi Amor*, – XI, 123. – Tițian, *Sixt IV*, – X, 91. – Tițian, *La bella*, – XI, 87. – Tițian, *Flora*, – XI, 355. – Tițian, *Boccaccio*, – XI, 115. – Tițian, *Portretul unui necunoscut*, – XI, 331. – Paolo Uccello, *Prezentarea la templu*, – XI, 103. – Vasari, *Atelier de țesătorie*, – IX, 267. – Vasari, *Lorenzo dei Medici*, – IX, 133, – Tițian, *Venus şi Amor*, – XI, 123. – Bartolomeo Veneto, *Portretul unei venețiene*, – XI, 350.

## Germania

Jörg Syrlin, *Pitagora*, – V, 263. – Jörg Syrlin, *Ptolemeu*, – *V, 285*. – Cranach cel Bătrân, *Luther*, – X, 29 şi X, 35. – Cranach, *Luther* (gravură), – XI, 34, – Cranach, *Iudita* (detaliu), – XI, 133. – Cranach, *Vânătoarea* (detaliu), – X, 235. – Dürer, *Pirkheimer*, – XI, 150. – Dürer, *Erasm*, – XI, 171. – Dürer, *Erasm* (desen), – XI, 175. – Dürer, Hier. Holzschuher, – *XI, 285*. – Dürer, *Autoportret* (Prado), – XI, pe copertă. – Dürer,

*Sebastian Brant* (desen), – XI, 363. – Holbein, *Henric VIII*, – IX, 91. – Holbein, *Jane Seymour*, – IX, 125. – Holbein, *Ambasadorii*, – IX, 223. – Holbein, *Thomas Morus*, – IX, 227. – Holbein, *Henric VIII*, – X, 61. – Holbein, *Erasm*, – XI, 171. – Holbein, *Th. Morus cu familia* (desen), – X, 347. – Lochner, *Fecioara între trandafiri*, – VIII, 295. – Schongauer, *Fecioara cu Pruncul*, (gravură), – VIII, 299. – Simon Bening, *Luna Aprilie* (miniatură), – X, 123. – Bening, *Luna Iunie și Iulie* (minaturi), – V, 117 și 107.

**Țările de Jos**

Bruegel, *Dans țărănesc*, – X, 321. – Bosch, *Fiul risipitor*, – XI, 45. – Bruegel, *Nuntă țărănească*, – X, 225. – Dick Bouts, *Cina cea de taină*, – VIII, 303. – Maestrul din Flémale (Robert Campin), – *Portret de femeie*, – VIII, pe copertă. – Maestrul din Flémale, *Interior flamand* (Prado), – X, 269. – Quentin Metsys, *Erasm*, – X, 361. – Memling, *Omul cu medalion*, – VIII, 317. – Pol Limbourg, *Castelul Louvre* (miniatură), – IX, 33. – Van Eyck, *Portretul soției*, – VIII, 313. – Van Eyck, *Soții Arnolfini*, – IX, 177. – Van der Weiden, *Maria Magdalena*. – XI, pe copertă. – Van der Weiden, *Coborârea de pe Cruce*, – VIII, 307. – Van der Weiden, *Filip cel Bun*, – IX, 79. – Van der Weiden, *Portret de femeie*, – VIII, 319. – Joost van Gent, *Albertus Magnus*, – VI, 381. – Joost van Gent, *Toma din Aquino*, – VII, 73. – Joost van Gent, *Petrarca*, – XI, 111.

**Franța**

Jean Clouet, *Portretul delfinului Francisc*, – XI, 161. Jean Clouet, *Francisc I*, – IX, 75. – Fr. Clouet, *Carol IX*, – IX, 99. – Fr. Clouet, *Regina Elisabeta a Franței* (soția lui Carol IX). – IX, 105. – Fr. Clouet, *Guillaume Budé*, – XI, 145.

**Spania**

Pedro Berruguete, *S. Domenico la tribunalul Inchiziției*, – X, 173. – El Greco, *Hristos purtând crucea*, – X, 248. – El Greco, *Sfânta Familie* (detaliu), – XI, 319.

# Artiști ai Renașterii – nume și supranume

*Andrea del Sarto*, – Andrea d'Agnolo (1468–1531) – pictor italian

*Bassano, Jacopo*, – J. da Ponte (c. 1510–1592), pictor it.

*Beato Angelico*, – Guido di Pietro; Fra Giovanni da Fiesole (c. 1400–1455), pictor it.;

*Bergognone*, – Ambrogio da Fossano (știri între 1481–1532), pictor it.

*Bermejo*, – Bartolomé de Cardenas (c. 1440 – început s. 16), pictor spaniol

*Bosch*, – Hieronymus van Aeken (c. 1450–1516), pictor flamand

*Botticelli*, – Alessandro di Mariano Filipepi (1445–1510), pictor it.

*Bramante*, – Donato di Pascuccio di Antonio (1444–1514), arhitect și pictor it.

*Bramantio*, – Bartolomeo Suardi (? – c. 1356), arhitect și sculptor it.

*Bronzino*, – Angelo Tori (1501–1572), pictor it.

*Cima da Conegliano*, – Giovanni Battista Cima (c. 1459–1517), pictor it.

*Correggio*, – Antonio Allegri (c. 1489–1534), pictor it.

*Daniele da Volterra*, – Daniele Ricciarelli (c. 1500–1566), pictor it.

*Della Quercia, Jacopo*, – Jacopo di Pietro, di Agnolo (c. 1371–1438), sculptor it.

*Donatello*, – Donato di Niccolò Bardi (c. 1386–1466), sculptor it.

*Filarete*, – Antonio Averlino (c. 1400–1465), arhit. și sculptor it.

*Gentile da Fabriano*, – Gentile di Nicolò di Giovanni di Massio (c. 1370–1427), pictor it.

*Ghirlandaio*, – Domenico Bigordi (1449–1494), pictor it.

*Giambellino*, – Giovanni Bellini (c. 1430–1516), pictor it.

Gimabologna, – Jean de Boulogne (c. 1524–1608), sculptor it.
Giorgione, – Giorgio da Costelfranco (c. 1477–1510), pictor it.
Giusto di Gand, – Joost van Wassenhove (c. 1440 – c. 1475), pictor flamand
Grünewald, – Mathias Gothardt (sau Neithardt, – c. 1470–1528), pictor german
El Greco, – Dominikos Theotokòpulos (1541–1614), pictor spaniol
El Mudo, – Juan Fernandez de Navarrete (1526–79), pictor spaniol
Lucas van Leyden, – Lucas Jacobsy (1494–1533), pictor olandez
Mabuse, – Jan Gossaert (1472 c. – 1536), pictor olandez
Masaccio, – Tommaso di ser Giovanni Guidi (1401–1428), pictor it.
Masolino, – Tommaso di Cristoforo Fini (1383 – c. 1447), pictor it.
Palladio, – Andrea della Gondola (1508–1580), artist şi tratatist it.
Palma il Vecchio, – Jacopo Negretti (c. 1480–1528), pictor it.
Parmigianino, – Francesco Mazzola (1503–1540), pictor it.
Perugino, – Pietro Vannucci (c. 1445–1423), pictor it.
Pesellino, – Francesco di Stefano (1422–1457), pictor it.
Pinturicchio, – Benardino di Betto (1454–1513), pictor it.
Pisanello, – Antonio Pisano (c. 1395 – c. 1455), pictor şi medalier it.
Pontormo, – Japoco Carrucci (1494–1555), pictor it.
Pordenone, – Giov. di Sacchis (1484–1539), pictor it.
Pollaiolo, – Antonio Jacopo Benci (1432–1498), fam. de pictori ital.
Rossellino, – Benardo Gambarelli (1409–1464), sculptor, artist ital.
Rosso Fiorentino, – Giov. Battista di Jacopo dei Rossi (1494–1540), pictor it.
Sangallo, da, – Francesco Giamberti (fam. c. 1455–1546), arhitect ital.
Sansovino, – Andrea Contucci (c. 1460–1528), arhit. şi sculptor it.
Sansoviono, – Jacopo Tatti (1486–1570), arhitect şi sculptor it.
Sassestta, – Stefano di Giovani (c. 1400–1450), pictor ital.
Seb. del Piombo, – Sebastiano Luciani (c. 1485–1547), pictor ital.
Sodoma, – Giov. Antonio Bazzi (1477–1549), pictor ital.
Tintoretto, – Jacopo Robusti (1518–1594), pictor it.



Uccello, – Paolo di Dono (1397–1475), pictor it.
Vecchietta, – Lorenzo di Pietro (c. 1412–1480), sculptor şi pictor it.
Veronese, – Paolo Caliari (1528–1588), pictor it.
Verrocchio, – Andrea di Cione (1435–1588), sculptor, pictor şi giuvaergiu it.
Vigaola, – Jacopo Barozzi (1507–1573), arhit. it.

# BIBLIOGRAFIE

1. Mihail Alpatov, *Istoria artei. Vol. II. Arta Renaşterii şi a epocii moderne*. – Ed. Meridiane, Buc., 1965
2. Piero d'Ancona, *Mantegna*. – Ed. Pizzi, Milano (f. a.)
3. Guglielmo de Angelis d'Ossat, *L'Architetto*. – În *Michelangelo. Artista. Pensatore. Scrittore*. Vol. II. – Ist. De Agostini, Novara, 1965
4. Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*. Vol. II. – Sansoni, Firenze, 1969
5. – " – *Fra Angelico*, – Skira, Genève, 1955
6. – " – *Le Cinquecento italien et l'idéalisme*. – În René Huyghe, *L'art et l'homme*, vol. II – Larousse, Paris, 1958
7. Giuseppe Argentieri, *La Pittura del Rinascimento in Europa*. – Mondadori, Milano, 1960
8. Frank Arnau, *Arta falsificatorilor – falsificatorii artei*. – Meridiane, Buc., 1970
9. Giovanni Arpino, *Apocalisse contadina*. – În *Opera completa di Bruegel*. – Rizzoli, Milano, 1967
10. Rossario Assunto, *Peisajul şi estetica*. Vol. I – Meridiane, Buc., 1986
11. Al. Balaci, *Mantegna*. – Meridiane, Buc., 1980
12. Umberto Baldini, *La scultura*. – În *Michelangelo. Artista, Pensatore, Scrittore*. De Agostini, Novara, 1965
13. Alessandro Ballarin, *Tiziano*. – Sadea-Sansoni, Firenze, 1968
14. Liliana Balzaretti, *Arte figurative*. – În *Europa nel tempo*, vol. IV. – Ed. Bietti, Milano, 1970
15. Eugenio Battisti, *Le Quattrocento*, – În R. Huyghe, *L'art et l'homme*, vol. II, Larousse, Paris, 1958

16. Germain Bazin, *La scultura francese*. – Ed. Fabbri, Milano, 1968
17. Luisa Becherucci, *Raffaello e la pittura*. – În *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*. vol. I. – De Agostini, Novara, 1968
18. Luciano Berti, *Beato Angelico*. – Fabbri, Milano, 1964
19. Luciano Berti, *Andrea del Castagno*. – Sausoni, Firenze, 1966
20. Sylvie Béguin, *Sodoma*. – În *Enciclopedia picturii italiene*. – Ed. Meridiane, Buc., 1974
21. Fred Bérence, *Renaşterea italiană*, Vol. I–II. – Meridiane, Buc., 1969
22. Bernard Berenson, *Pictorii italieni ai Renaşterii*. – Meridiane, 1971
23. Ion Biberi, *Breugel*. – Meridiane, Buc., 1969
L. F. Bol, *Van Eyck*. – Ed. Paoline, Roma, 1966
25. Miklos Boskovitz, *Prospettiva*. – În *Arte 2/II*, ed. Fischer-Feltrinelli, Milano, 1973
26. Remo Branca, *Rafael*. – Meridiane, Buc., 1973
27. Giulia Brunetti, *Ghiberti*. – Sansoni, Firenze, 1966
28. Cristina Bucci, – În *Arte. La grande storia dell'arte. Vol. III. Il Quattrocento*, Ed. E-ducation, Firenze, 2005
29. Susana Buricchi, – în *Arte. Vol. IV. Il Cinquecento* Ed. E-ducation, Firenze, 2005
30. Peter Burke, *Storia dell'arte italiana*, vol. II. – UTET, Torino, 1979
31. Maria Busagli, *Bosch*. – Sansoni, Firenze, 1966
32. Alberto Busignani, *Verrocchio*, – Sansoni, Firenze, 1966
33. Alberto Busignani, *Piero della Francesca*. – Sansoni, Firenze, 1967
34. Adelelmo Campana, *Leonardo*. – Ed. Accademia, Milano, 1973
35. Ferdinando Castagnoli, *Raffaello e la Antichità*. – În *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*. Vol. II. De Agostini, Novara, 1968



36. André Chastel, *Storia dell'arte italiana* (şi articole în *Enciclopedia picturii italiene*), Laterza, Bari, 1987
37. André Chastel, *L'artista*. – în *L'Uomo del Rinoscimento*, Laterza, Bari, 1988
38. André Chastel, *I Centri del Rinascimento. Arte italiana 1460–1500*. – Feltrinelli, Milano, 1965
39. N. Chessa – *Arte nei Paesi Bassi*. – În *Enciclopedia dei popoli di Europa*, vol. VIII. – Ed. Confalonieri, Milano, 1973
40. Maria Chiarini, *Ghirlandaio*. – Fabbri, Milano, 1966
41. Alessandro Conti, *Tecniche artistiche*. – În *Arte 2/II*. Fischer Feltrinelli, Milano, 1971
42. Manuel B. Cossio, *El Greco*. – Meridiane, Buc. 1985
43. Şt. Crudu, *Note* la Vasari. *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi*, vol. I–II. – Meridiane, Buc., 1962
44. Allan Cunningham, *Pictori englezi*. – Meridiane, 1987
45. Robert Delevoy, *Bruegel*. – Ed. Skira, Genève, 1959
46. Robert Delevoy, *Bosch*. – Ed. Skira, Genève, 1960
47. Jean Delumeau, *La civilisation de la Renaisance*. – Arthand, Paris, 1967. – Ed. Meridiane, 1995
48. George Duby, *Le basi di un nuovo umanesimo. 1280–1440*. – Skira-Fabbri, Milano, 1966
49. Alexander Duckers, *Van der Weiden*. – Fabbri, Milano, 1965
50. Herbert von Einem, *Michelangelo*. – Ed. Meridiane, 1984
51. Giorgio Fagin, *Memling*. – Fabbri, Milano, 1966
52. Paul Fierens, *Peinture flamande, des origines à 1550*. – Ed. Braun, Paris, (f. a.)
53. Paul Fierens, *Memlinc*. – Ed. Braun, Paris, (f. a.)
54. Henri Focillon, *Evul Mediu gotic*. – Ed. Meridiane, 1974
55. Henri Focillon, *Piero della Francesca*. – Meridiane, 1983
56. Max Friedländer, *De la Van Eyck la Bruegel*. – Meridiane, 1975
57. Eugenio Garin, *Il Pensiero*. – În *Michelangelo. Artista. Pensatore. Scrittore*. Vol. II. De Agostini, Novara, 1965

58. Aldo Garzanti, *Enciclopedia dell'alte*. – Ed. Garzanti, Milano, 1971
59. Robert Genaille, *Istoria artei spaniole*. – Meridiane, 1975
61. Renato Ghiotto, *Libertà di uno spirito religioso*. – În *L'opera completa di Giov. Bellini*. Ed. Rizzoli, Milano, 1971
62. Vincenzo Golzi, *Le Poesie*. – În *Raffaello. L'Opera. Le fonti. La Fortuna*. – De Agostini, Novara, 1968
63. E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*. Raccontata da E. H. J. – Einaudi, Torino, 1966
64. E. H. Gombrich, *Normă și formă*. – Meridiane, 1981
65. Maria Gómez Moreno, *La scultura spagnola*, – Fabbri. Milano, 1968
66. Dan Grigorescu, *Arta engleză*. – Meridiane, Buc., 1989
67. Paul Guinard, *El Greco*. – Skira, Genève, 1959
68. Viorica Guy Marica, *Studiu introductiv* la Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, – Meridiane, 1977
69. F. E. Halliday, *Cultural history of England*. Thames and Hudson, London, 1968
70. Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*. Vol. I. – Einaudi, Torino, 1956
71. Hennessy – vezi Pope-Hennessy
72. Werner Hofmann, *Arte dei Paesi Bassi*. – *Arte franceze*. – În *Arte I*, – Encicl. Fischer-Feltrinelli, Milano, 1968
73. Adeline Hulftegger, *Réticences de l'Allemagne devant la Renaissance*. – În Huyghe, *L'art et l'home*, vol. II, Larousse, Paris, 1958
74. René Huyghe, *La Renaissance italienne et le beau idéal*. – În *L'art et l'homme*, Larousse, Paris, 1958
75. Michel Laclotte, *Pisanello*. – În *Enciclopedia picturii italiene*, Meridiane, 1974.
76. Enrique Lafuente Ferrari, *Historia de la pintura española*. – Salvat Ed., Madrid, 1971
77. Émile Langui, *Portraits flamands du XV au XVIII siècle*. – Albin Michel, Paris, 1969



78. Jacques Lassaigne, *La peinture espagnole. Des fresques romanes au Greco*. – Skira, Genève, 1952
79. Emilio Lavagnino, *Leonardo a Roma*. – În *Leonardo da Vinci*. De Agostini, Novara, 1956
80. Viktor Lazarev, *Originile Renaşterii italiene. Quattrocento timpuriu*. – Meridiane, 1985
81. Margherita Lenzoni Moriondo, *Signorelli*. – Sansoni, Firenze, 1966
82. Gottfried Lindemann, *Il trionfo del Rinascimento*. Ed. Salani, 1966
83. Leopoldo Mabileau, *Leonardo in Francia*. – În *Leonardo da Vinci*, De Agostino, Novara, 1956
84. Carel van Mander, *Cartea pictorilor*. Meridiane, 1977
85. Alberto Martini, *Mantegna*. – Fabbri, Milano, 1964
86. Alberto Martini, – În *„Capolavori nei secoli". Il Rinascimento e il Manierismo*, vol. VI, Fabbri, Milano, 1963
87. Giuseppe Marchini, *Architetture*. – În *Raffaello*, – De Agostini, Novara, 1968
88. J. J. Mayoux, *Pictura engleză*, – Meridiane, Buc., 1975
89. Franco Mazzini, – în *„Capolavori nei secoli", vol. V, Dal tardo gotico al Rinascimento*. – Fabbri, Milano, 1962
90. Raffaello Monti, *Raffaello*. – Sansoni, Firenze, 1966
91 Elsa Morante, *Il Beato, propagandista del Paradiso*. – În *L'oprea completa dell'Angelico*, Rizzoli, Milano, 1970.
92. Eduardo Mottini, *Storia dell'arte italiana* (ed. XVIII), – Mondadori, Milano, 1942
93. Peter Murray, *Masaccio*. – În *Enciclopedia picturii italiene*, Meridiane, 1974
94. Adina Nanu, *Antonello da Messina*. – Meridiane, 1969
95. A. Necchi, *Arte în Anglia*. – În *Enciclopedia dei popoli di Europa*, vol. V, – Confalonieri, Milano, 1968
96. Alessandro Niccoli, *Enciclopedia dell'arte Rumminelli*, – di Al. Niccoli, vol. I–IV. – Ist. Editoriale Europeo, Roma, 1968

97. Giorgio Nicodemi, *La vita e le opere.* – În *Leonardo da Vinci,* – De Agostini, Novara, 1958
98. Rodolfo Palluchini, *Le Cinquecento à Venise.* – În R. Huyghe, *L'art et l'home*, vol. II, Larousse, Paris, 1958
99. Antonio Paolucci, *Falsi,* – În *Arte 2/II.* – Feltrinelli, Milano, 1971
100. Edgar Papu, *Altdorfer.* – Meridiane, Buc., 1969
101. Alessandro Parronchi, *Masaccio.* – Sadea-Sansoni, Firenze, 1966
102. Paul Philippot, *Pictura flamandă şi Renaşterea italiană.* – Meridiane, 1975
103. J. H. Plumb, *Splendeurs de la Renaissance.* – Hachette, Paris, 1961
104. John Pope-Hennessy, *Portretul în Renaştere.* – Meridiane, 1976
105. Pierre Pradel, *Débuts de la Renaissance hors d'Italie.* France, Flandres, Angleterre. – În R. Huyghe, *L'art et l'homme*, vol. II. – Larousse, Paris, 1958
106. Lionello Puppi, *El Greco.* – Sadea-Sansoni, Firenze, 1967
107. Lina Putelli, *Tiţian.* – Ed. Meridiane, Buc., 1972
108. Gabriel Rouchès, *Peinture allemande, XIV–XVI siecle.* Ed. Braun (f. a.)
109. Mario Salmi, *Presentazione.* – În *Raffaello.* – De Agostini, Novara, 1965
110. Roberto Salvini, *Arte in Germania.* – În *Enciclopedia dei popoli di Europa.* Vol. IV. – Confalonieri, Milano, 1967
111. Roberto Salvini, *La pittura.* – În *Michelangelo. Artista. Pensatore, Scrittore.* – De Agostini, Novara, 1965
112. Sergio Samek Ludovici, *La miniatura rinascimentale.* – Fabbri, Milano, 1966
113. Dora Schwarz, *Lukas Crananch.* – Fabbri, Milano, 1965
114. Edgcumbe Staley, *British painters. Their story and their art.* – T. Jacq, London (f. a.)
115. Marin Tarangul, *Bosch.* – Meridiane, 1974
116. Nello Tarchiani, *Leonardo a Firenze e in Toscana.* – În *Leonardo da Vinci.* – De Agostini, Novara, 1958



117. Alberto Tenenti, *La formazione del mondo moderno. Secoli XIV–XVIII.* – Il Mulino, Bologna, 1980
118. Jacques Thuilliers, *Corregio.* – În *Encicl. pict. ital..* Meridiane, Buc., 1974
119. Ch. de Tolnay, *Michelangelo.* – Meridiane, 1973
120. Ch. de Tolnay, *The Sixtine Ceiling.* – Princeton, 1949
121. Ch. de Tolnay, *Personalità storica ed artistica di Michelangelo.* – În *Michelangelo. Artista. Pensatore, Scrittore.* – De Agostini, Novara, 1965
122. Bruno Toscano, *Collezionismo e mercato d'arte.* – În Arte 2/I, – Feltrinelli, Milano, 1971
123. M. F. Tudorow, *Albrecht Dürer,* – Fabbri, Milano, 1964
124. Antonina Valentin, *Leonardo da Vinci,* – Meridiane 1968
125. Diego Valeri, *Leonardo a Venezia.* – În *Leonardo da Vinci.* De Agostini, Novara, 1965
126. Adolfo Venturi, *Leonardo da Vinci et son école.* – Paris, 1948
127. Alessandro Visconti, *Leonardo a Milano e in Lombardia.* – În *L. da Vinci*, De Agostini, Novarra, 1956
128. Carlo Volpe, *Arte italiana. Dalle origini al Settecento.* – În *Arte I*, Fischer-Feltrinelli, Milano, 1968
129. Franz Winzinger, *Durero* (tr. span.). – Ed. Salvat, Barcelona, 1988
130. Rudolf Wittkower, *Sculptura.* – Meridiane, 1980
131. Alexander Wojciechwoski, *Arta peisajului. De la Renaştere până la mijlocul sec. XX.* – Meridiane, Buc., 1974
132. Luigi Serra, *Raffaello.* – UTET, Torino, 1941
133. Élie Faure, *L'Art Renaissant.* – Hachette, Paris, 1964
134. Anna Zanoli, *Pisanello.* – Ed. Fabbri, Milano, 1964
135. Fraco Russoli, *La pintura del Rinascimento.* – Mondatori, Milano, 1962
136. Dana Roxana Hrib, *Muzeul Naţional Brukenthal*, Sibiu, 2007
137. Jacques Thuilliers, *Manierismul.* – În *Enc. picturii italiene.* – Ed. Meridiane, Buc. 1974

138. Frank Zölner, *Leonardo da Vinci.* – Taschen Verlag, Köln, 2000
139. Erwin Panofski, *Reaştere şi Renaşteri în arta occidentală.* – Meridiane, Buc., 1974
140. Giovanni Gentile, *Il pensiero di Leonardo.* – În *Leonardo da Vinci.* – De Agostini, Novara, 1956
141. P. de Colombier, *Venezia.* – În *Enc. pict. ital.*, Meridiane, Buc., 1974
142. Guglielmo Guida, *La scuala di Leonardo.* – În *L. da Vinci.* – De Agostini, Novara, 1956

# Indice de nume

A

Acuto, Giovanni: XII, 54, 184
Aelst, P van: XIII, 33
Albert: XII, 401
Albert de Brandenburg: XIII, 150
Alberti, L. B.: XII, 15, 32, 42, 43, 58, 69, 70, 76–82, 85, 94, 100, 110, 122, 129, 311; XIII, 237, 256
Alcuin: XIII, 258
Alexandru IV, papa: XII, 361
Alexandru VI Borgia: XII, 228
Alfonso I de Aragon: XIII, 191
Alfonso V de Aragon: XIII, 211, 231
Alfonso XII: XIII, 196
Alpatov: XIII, 12
Altdorfer, Albrecht: XII, 34, 308, 340;XIII, 114, 115, 144, 160, 163, 168–171
Amadeo, Giovanni Antonio: XII, 29, 417, 403; XIII, 325
Angelico, Beato: XIII, 62, 125, 278, 280, 328
Ambrosi, Melozzo di: XII, 215
Ammannati, Bartolomea: XII, 121, 403, 417
Angelico, Beato: XII, 22, 39, 61, 156, 164, 168, 169–176, 177, 186, 192, 194, 200, 209, 260
Angelico, Fra: XII, 11, 12, 54, 192, 203, 218, 238, 316, 325, 353
Antonello: XII, 32, 292, 294
Apelles: XII, 194, 326; XIII, 226
Arianus: XIII, 237
Ariosto: XIII, 236
Aristotel: XII, 368; XIII, 236, 237
Aragon, Alfonso de: XII, 242
Aragon, Isabela de: XII, 32
Arcimboldo, Giuseppe: XII, 64, 416
Aretino, Pietro: XII, 63, 103, 109, 120, 284, 309
Argan, Giulio Carlo: XII, 55, 143, 180, 194, 202, 248, 271, 283, 285, 303
Ariosto: XII, 284
Arnolfini: XIII, 42

B

Baden-Durlach: XIII, 159
Baldiani, Valetina: XIII, 277
Baldovinetti, Alessio: XII, 204
Barbari, Jacopo de: XIII, 163
Bardi, Donato di Niccolò: XII, 132
Bardi, Simonetta dei: XII, 202
Bargello: XII, 152
Barozzi, Jacopo: XII, 121, 406
Bartolomeo, Fra: XII, 259–261,

267, 344, 348; XIII, 328
Bartoluccio: XII, 125
Bassano, Jacopo: XII, 30, 51, 59, 280, 287–291, 305, 405; XIII, 25, 224, 233, 234
Bassano, Leandro: XII, 291, 301, 307
Baudelaire: XII, 338
Bautista, Juan: XIII, 182
Bazzi, Giovanni Antonio: XII, 266
Beauharnais, Eugène de: XII, 327
Beccafumi: XII, 25, 406, 409; XIII, 115
Bellay, Jean du: XIII, 258, 270
Bellini, familia: XII, 237, 249–256, 306
Bellini, Gentile: XII, 30, 62, 64, 104, 232, 246; XIII, 328
Bellini, Giovanni: XII, 21, 26, 62, 65, 104, 232, 243, 246, 257, 268, 269, 270, 272, 278, 281, 290, 192, 297, 306, 310, 413; XIII, 136, 141, 142, 148, 154, 328
Bellini, Jacopo: XII, 62, 236; XIII, 130, 133, 328
Bembo, Pietro: XII, 323, 353, 368
Bening, Alexander: XII, 39; XIII, 30, 31, 330
Bening, Paul: XIII, 30
Bening, Simon: XIII, 29, 30, 31
Berenson: XII, 179, 202, 363
Bernini: XII, 62, 63, 65, 100, 104, 117
Bermejo, B.: XIII, 180, 188, 192, 214–217
Berruguete, Alonso: XIII, 184, 187, 198, 201–204, 205, 206, 208
Berruguete, Pedro: XII, 215, 405;XIII, 20, 180, 192, 193, 201, 218–220, 330
Berry, Jean de: XII, 33; XIII, 28
Beuci, Jacopo: XII, 196
Betto, Bernardo de: XII, 227
Bibbiena: XII, 109, 119, 353
Bicci, Neri di: XII, 138
Bigardi, Domenico: XII, 204
Biragne: XIII, 277
Boccaccio: XII, 184, 185, 310, 323; XIII, 279
Boetius: XIII, 30
Boltraffio, Giovanni: XII, 339, 313
Bordone, Paris: XII, 280
Borghese, familia: XII, 46
Borgia, Cesare: XII, 372
Borgoña, Juan de: XIII, 220
Borman, Jan: XIII, 23
Borromini: XII, 117
Borsaro, Ermolao: XII, 103
Bosch, Hieronymus: XII, 51; XIII, 11, 20, 67–75, 78, 86, 87, 89, 90, 224
Bossi: XII, 327
Botez Crainic, Adriana: XII, 74
Botticelli, Sandro: XII, 12, 26, 31, 34, 36, 59, 60, 61, 150, 168, 178, 192, 193, 199–203, 204, 208, 223, 228, 259, 312, 316; XIII, 328
Boulogne, Jean de: XII, 418
Bouts, Dierik: XIII, 20, 30, 43, 51, 52–54, 134, 191, 266, 330
Bramante: XII, 22, 63, 78, 87, 89, 90, 92, 94, 97–101, 102, 103, 109, 234, 293, 325, 330,



345, 353, 355, 366, 380, 382, 392; XIII, 22, 168, 182, 201, 271, 308, 325
Bramantino, Il Francia: XIII, 310, 354
Brant, Sebastian: XIII, 74, 135, 146
Broederlam: XIII, 9
Broeucq, Jacques: XIII, 25
Bronzino: XII, 25, 26, 31, 63, 267, 406, 409, 410, 411; XIII, 33, 328
Bruegel: XII, 34, 51, 54
Bruegel, Abraham: XIII, 98
Bruegel, Ambrosius: XIII, 18
Bruegel, Jan: XIII, 98
Bruegel, Pieter: XIII, 12, 31, 75, 86–98, 330
Brunelleschi, Filippo: XII, 9, 14, 15, 40–41, 42, 43, 58, 69–75, 76, 84, 94, 97, 109, 126, 129, 132, 137, 173, 365; XIII, 325
Bruni, Leonardo: XII, 86, 138
Buckingham, lord: XIII, 303
Bulant, Jean: XIII, 273
Burckhardt, Jakob: XII, 74
Burgkmair, Hans: XIII, 107, 114, 116, 144, 154–156
Butti, Lucrezia: XII, 190

## C

Calchondylas, Demetrio: XII, 28, 206
Caliari, Paolo: XII, 300
Calot, J.: XII, 405
Cambio, Arnolfo di: XII, 70
Cambiaso, Luca: XIII, 194, 226
Campin, Robert: XIII, 30, 46, 124
Canaletto: XII, 62, 253
Caracci, Annibale: XIII, 116, 117
Caravaggio: XII, 36, 38, 245, 407; XIII, 15, 116, 117, 251
Cardenas, Bartholomé de: XIII, 191
Carlotta de Savoia: XIII, 281
Carnach: XIII, 324
Carol I: XII, 360, 372;XIII, 252
Carol IV: XIII, 103, 108, 112
Carol VII: XIII, 278
Carol VIII: XII, 88; XIII, 255, 256, 258
Carol IX: XIII, 261
Carol Quintul: XII, 64, 111, 284, 301, 396; XIII, 22, 33, 35, 146, 181, 201, 208, 226, 233
Carolo I de Savoia: XIII, 281
Caron, Antoine: XII, 400; XIII, 269
Caroto, Francesco: XII, 280
Carpaccio, Vittore: XII, 30, 34, 61, 62, 187, 237, 243, 257, 258, 268, 272, 278, 302–306; XIII, 236, 154, 328
Carracci, Annibale: XII, 51
Carracci, fra`ii: XII, 64
Cartona, Domenico da: XIII, 256
Carucci, Jacopo: XII, 406
Castagno, Andrea del: XII, 31, 44, 54, 168, 180, 182–185, 187, 204, 325;XIII, 328
Castiglione, Baldassare: XII, 23, 93, 109, 146, 268, 331, 347, 353, 363
Caterina de Aragon: XIII, 288
Caterina dei Medici: XIII, 270, 273, 276, 277, 283, 284
Cavalieri, Tommaso: XIII, 314
Cazimir IV Jagelo: XIII, 118

Cellini, Benvenuto: XII, 20, 109, 329, 400, 405, 418, 419, 420; XIII, 268, 275, 327
Cennini, Cennino: XII, 44
Cervantes: XIII, 237
Charonton, Enguerrand: XIII, 266
Chastel, André: XII, 180, 200, 202, 204, 207, 227, 242, 341, 299, 406
Cherico, Antonio del: XII, 39
Chevalier, Étienne: XIII, 278
Chigi, Agostino: XII, 90, 118, 297
Christus, Petrus: XII, 242; XIII, 43, 44
Cicero: XII, 292
Cione, Andrea di: XII, 150 (Verrocchio)
Cioni, Michele: XII, 150
Clere, Jost van: XIII, 290
Clement VII, papa: XII, 299, 386, 420
Clèves, Anne de: XIII, 175
Clifford of Cumberland, George: XIII, 296
Clouet, François: XII, 39, 405; XIII, 269, 282, 283, 284
Clouet, Jean: XII, 31, 39, 405; XIII, 174, 261, 265, 282, 284, 330
Clovio, Giulio: XII, 267; XIII, 236
Cock, Hieronymus: XIII, 86
Codussi: XII, 13
Coecke, Pieter: XIII, 86
Coello, Sánchezi: XII, 31; XIII, 193, 194, 226–227, 246
Coeur, Jacques: XIII, 256
Colantonio: XII, 242
Colleoni, Bartolomeo: XII, 153, 154, 318, 330, 417
Colombe, Jean: XIII, 29, 281
Colombe, Michel: XIII, 261, 262, 267
Colombier, P. de: XIII, 18, 19
Colonna, Vittoria: XII, 379, 390; XIII, 315, 317
Condivi, Ascanio: XII, 394, 374
Conegliano, Cima da: XII, 35, 243
Constantin cel Mare: XII, 392, 393
Conti, Bernadino dei: XII, 339
Contucci, Andrea: XII, 102
Corneille de Lyon: XIII, 284
Correggio: XII, 26, 55, 109, 234, 265, 274–277, 302, 306, 362, 409, 412, 413; XIII, 156, 192, 224, 251, 303
Corsini, familia: XII, 46
Cort, Cornelis: XII, 404
Cortona, Pietro da: XII, 64
Corvin, Matei: XII, 95
Cosa, Francesco: XII, 57, 236
Cosimo, Piero di: XII, 61, 262
Cosimo dei Medici: XII, 63, 64, 69, 83, 164, 182
Costa, Lorenzo: XII, 310
Cousin, Jean: XIII, 269
Covarrubias, Alonso de: XIII, 181
Cranach cel Bătrân, Lucas: XII, 32, 34, 340; XIII, 114, 144, 160–167, 168
Credi, Lorenzo di: XII, 150, 184, 313, 314, 339
Cristina, regina Suediei: XIII, 142
Crivelli, Carlo: XII, 247, 248; XIII, 154



Crivelli, Taddeo: XII, 39, 57, 64, 237
Cusanus, Nicolaus: XIII, 51

## D

D'Agnolo, Andrea: XII, 262
D'Agnolo, Jacopo di Pietro: XII, 140
Dalmau, Luis: XIII, 1801, 191, 211
D'Amboise, Georges: XII, 320; XIII, 262
D'Ancona, P.: XII, 236
D'Anjou, Louis: XIII, 32
D'Anjou, René: XIII, 265
Dante: XII, 28, 184, 219, 323 354, 355, 385; XIII, 308, 316
D'Antoni, Giovanni: XII, 242
Da Ponte: XII, 287
David, Gérard: XIII, 20, 32, 62, 63–66, 76, 191
Delacroix: XII, 338
Delevoy: XIII, 90
Delorme, Philibert: XIII, 259, 260–271, 273
Demosthene: XIII, 236
D'Este, familia: XII, 236
D'Este, Beatrice: XII, 32
D'Este, Borso: XII, 57
D'Este, Ercole: XII, 32
D'Este, Ginevra: XII, 241
D'Este, Isabela: XII, 32, 222, 256, 372
D'Este, Lionello: XII, 82; XIII, 46
D'Este, Lucrezia: XII, 32
Dei, Benedetto: XII, 317
Dell'Abate Nicolò: XII, 405, 412, 413, 415
Diocleţian: XII, 391
Diogene: XII, 368
D'Oggione, Marco: XII, 3327, 339
Donatello: XII, 9, 14, 17, 22, 41, 52, 53, 60, 66, 70, 72, 83, 84, 86, 125, 126, 130, 130–137, 138, 139, 145, 153, 173, 182, 187, 188, 198, 214, 318, 361, 370, 373, 374; XIII, 130, 198, 201, 327
Donato, Paolo di: XII, 186
Doni, Agnolo: XII, 374
D'Orléans, Charles: XIII, 258
Drimba, Ovidiu: XII, 340
Duccio, Agostino: XII, 376
Dürer, Albrecht: XII, 14, 27, 31, 32, 34, 60, 70, 236, 252, 292, 295, 308, 340, 404, 407, 408; XIII, 15, 80, 82, 83, 111, 112, 114, 115, 127, 134–148, 149, 150, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 166, 167, 168, 176, 329

## E

Edmond VI: XIII, 299
Eduard VI: XIII, 287, 290
Eleonora, regina: XII, 301
Eleonora de Toledo: XII, 410, 411
El Greco: XII, 30, 284, 290, 310, 400, 404, 405, 407; XIII, 189, 191, 194, 224, 231–252, 330
Elisabeta, regina Franţei: XIII, 283
Elizabeth I: XIII, 287, 290, 291, 292, 299, 300, 302
El Mudo: XIII, 223, 224, 225, 236

Elsheimer, Adam: XIII, 116
Epicur: XII, 368
Erasm din Rotterdam: XII, 311; XIII, 68, 97, 134, 146, 172, 174
Ernest de Saxonia: XIII, 110
Esop: XIII, 236
Este, familia: XII, 46
Esteban, S.: XIII, 222
Euclide: XII, 368
Eugenio IV, papa: XII, 190; XIII, 278
Euripide: XIII, 236
Eworth, Hans: XIII, 300

## F

Fabriano, Gentile da: XII, 64, 104, 155–157, 161, 167, 170, 178, 180, 214, 238, 306; XIII, 46, 328
Falconetto, Giovanni: XII, 109, 110
Fancelli, Alessandro: XIII, 198
Fancelli, Domenico: XIII, 187, 199
Farnese, familia: XII, 46
Farnese, Alessandro: XII, 90
Fattorino, Batolomeo de Pagalo del: XII, 256
Federico da Montefeltro: XIII, 20
Ferdinand III: XII, 350
Fernández, Alejo: XIII, 216, 217
Fernández, Gregorio: XIII, 187, 208–210
Fernández, Sebastian: XIII, 217
Ferrante: XII, 311
Ferrari, Gaudenzio: XII, 267
Ficino, Marsilio: XII, 14, 15, 28, 206, 214, 338, 388
Fidias: XII, 137, 320
Fiesole, Mino de: XII, 30, 139
Filarete: XIII, 326
Filip II: XII, 283, 284, 401: XIII, 70, 74, 90, 142, 182, 194, 199, 208, 223, 224, 226, 228, 233, 237, 241, 242, 245, 290
Filip III cel Bătrân: XIII, 36
Filip de Burgundia: XIII, 24, 80
Filipepi, Alessandro di Mariano: XII, 199
Fini, Tomaso di Cristoforo: XII, 158
Fiorentino, Giuliano: XIII, 198
Fiorentino, Rosso: XII, 25, 405, 406, 407, 408, 409, 420; XIII, 268
Flavius, Jasephus: XIII, 237, 279
Florentino, Dominico: XIII, 298
Floris de Vriendt, Cornelis: XIII, 22, 25
Fontana, D.: XII, 392
Forli, Meloza da: XII, 22, 94, 97, 215, 216; XIII, 218
Fouquet, Jean: XII, 39; XIII, 267, 278–281
Fra Giovanni: XII, 170, 171
Francesca, Piero della: XIII, 193, 218, 266, 278, 280, 326, 329
Franceschi, Benedetto dei: XII, 209
Francesco, Agnolo Vannucchi di: XII, 262
Francesco il Vecchio: XII, 287
Francesca, Pierdo della: XII, 15, 34, 41, 42, 43, 59, 70, 94, 97, 180, 181, 184, 188, 209–214, 215, 216, 217, 222, 223, 234, 255, 256, 328, 342, 346, 357



Francione, Francesco Giovanni di Matteo: XII, 87
Francisc I: XII, 20, 48, 62, 264, 301, 320, 401, 404, 408, 413, 420, 421; XIII, 15, 182, 255, 256, 258, 259, 265, 267, 268, 270, 272, 282, 284, 288
Francisc II: XIII, 277
Frederic III: XII, 252
Friedländer, Max: XIII, 66, 81
Froment, Nicolas: XIII, 265
Frühauf: XII, 54
Fugger: XIII, 105

## G

Gaddi, Taddeo: XII, 59, 325
Gallego, Fernando: XIII, 190, 191
Gamberelli, Bernardo: XII, 85
Gand, Juste di: XIII, 20, 219
Gattamelata: XII, 136, 153, 154, 318
Genaille: XIII, 78
Gent, Joos van: XII, 21, 94, 215
Gent, Lucas van: XIII, 289, 330
Gérard, Nicolas: XIII, 26
Gherardini, Anton: XII, 332
Gherardo: XII, 161
Ghiberti, Lorenzo: XII, 15, 18, 32, 42, 44, 52, 53, 60, 61, 70, 83, 86, 125–131, 132, 140, 14, 173, 177, 186, 373; XIII, 25, 198
Ghiberti, Vittorio: XII, 130, 373
Ghirlandaio: XII, 19, 28, 59, 63, 96, 150, 168, 179, 193, 200, 204–208, 223, 229, 257, 259, 325, 369, 374; XIII, 220, 267, 328
Giambellino: XII, 255, 256, 292
Giambologna: XII, 63
Giemberti, Francesco di Bartolo: XII, 87
Giocondo, Fra: XII, 100, 332, 334, 366; XIII, 256
Giordano, Luca: XII, 51
Giorgio, Francesco di: XII, 118
Giorgione: XIII, 26, 34, 109, 254, 256, 258, 268–273, 278, 279, 281, 283, 286, 290, 292, 294, 296, 297, 357, 413; XIII: 142, 166, 328
Giotto: XII, 21, 28, 33, 41, 42, 44 54, 61, 63, 104, 159, 161, 166, 170, 307, 316, 325, 353, 370
Giovanni XXIII, papa: XII, 22, 83, 134, 330
Giovanni, Bartoldo di: XII 370
Giovanni, Leonardo di Ser: XII, 144
Giovanni, Monti di: 39
Girolamo: XII, 39
Gisze: XIII, 175
Giuliano, duce de Nemours: XII, 386
Giulio II, papa: XII, 100, 378, 381; XIII, 309
Giuliano de'Medici: XIII, 309
Goes, Van der: XII, 21, 194, 205; XIII, 20, 30, 52, 55–57, 60, 63, 181, 266
Goethe: XII, 117
Gonçalves, Nuño: XII, 231
Gondola, Pietro della: XII, 109
Gombrich: XII, 337
Gongora: XIII, 236, 252
Gonzaga, familia: XII, 46, 306
Gonzaga, Federico: XII, 112
Gonzaga, Ludovico: XII, 232

Gossaert, Jan: XIII, 15, 21, 80–82, 83, 84, 147, 164
Gothardt, Mathias: XIII, 150
Goujon, Jean: XIII, 263, 264, 272, 273, 274–275, 276, 327
Gower, George: XIII, 300, 303
Goya: XII, 324; XIII, 245
Gozzoli, Benozzo: XII, 12, 22, 34, 171, 177–179, 228, 229, 259, 316; XIII, 328
Gracian, Baltasar: XIII, 236
Grasser, Erasmus: XIII, 109
Grien, Hans Baldung: XIII, 113, 114, 115, 144, 157–159
Grigorescu, Dan: XIII, 300
Grimani: XII, 47
Grünewald, Mathias: XII, 308; XIII, 105, 114, 115, 149–153, 172, 173
Guardi, Francesco: XII, 253
Guidobaldo: XII, 372; XIII, 218
Guinigi, Paolo: XII, 140

## H

Haessaerts: Luc: XIII, 38
Hals, Frans: XIII, 52
Harvard, John: XIII, 291
Heere, Lucas van: XIII, 290
Henric II: XII, 413; XIII, 122, 258, 270, 276, 277, 284
Henric III: XII, 284
Henric VII: XIII, 287, 297
Henric VIII: XIII, 33, 111, 175, 287, 288, 290, 293, 297, 298
Heraclit: XII, 368
Herrera, Juan de: XIII, 182, 185, 187, 326
Hesiod: XIII, 94
Hilliard, Nicholas: XII, 40; XIII, 293, 295, 296, 299, 301
Hipocrate: XIII, 236
Hokusai: XII, 252
Holbein, Ambrosius: XII, 31, 253, 340; XIII, 172, 283
Holbein, Hans: XIII, 111, 112, 114, 116, 150, 154, 167, 172–176, 289, 290, 299, 301, 330
Holzschuher, H.: XIII, 143
Homer: XIII, 94, 236
Hontañon, Rodrigo Gil: XIII, 181
Huguet, Jaime: XIII, 180, 188, 191, 192, 200, 211–213, 214, 215

## I

Ilaria: XII, 140
Inglés, Jorge: XIII, 192
Innocentio VIII, papa: XII, 196
Ioan de Bavaria: XIII, 36
Ioan VIII Paleolog: XII, 241
Iosif al II-lea: XIII, 38
Isabela: XIII, 36, 180, 186, 196
Iulian II, papa: XII, 22, 347, 356, 380, 386; XIII, 80
Iuliu III, papa: XII, 121, 293

## J

Jacobsz, Huygen: XIII, 83
Jacomart, Jaime: XIII, 192
Jacopo, Giovanni Battista di: XII, 408
Jones, Burne: XII, 200
Joos van Cleve: XIII, 14
Joost, van Gent: XIII, 9
Juan II: XIII, 186, 196
Juan de Toledo: XIII, 185



Juanes, Dorotea: XIII, 223
Juanes, Juan de: XIII, 193, 221–222
Juanes, Margareta: XIII, 223
Juanes, Vicente: XIII, 223
Juni, Juan de: XIII, 187, 205–207, 208, 209
Justi, Karl: XIII, 240

## K

Kempis, Thomas de: XIII, 68
Klein, R.: 2008
Kraft, Adam: XII, 60; XIII, 106, 109, 327
Krober: XIII, 136

## L

Landino, Cristoforo: XII, 28, 206
Latini, Brunetto: XII, 28
Laurana, Luciano: XII, 93, 94, 97, 139, 366
Lazarev, V.: XII, 80
Lebrun: XII, 304
Leon X, papa: XII, 64, 331, 356, 360, 361, 363; XIII, 33
Leonardo da Vinci: XII, 15, 18, 21, 22, 24, 26, 31, 32, 34, 35, 36, 43, 55, 60, 63, 64, 66, 70, 98, 150, 151, 161, 168, 192, 194, 201, 259, 260, 262, 264, 266, 267, 268, 269, 274, 311–340, 344, 348, 355, 361, 364, 475, 377, 378, 400, 404, 406, 420; XIII, 76, 77, 78, 140, 174, 192, 221, 268, 303, 328
Leoni, Leone: XIII, 208
Limbourg, fraţii: XII, 33, 38
Leoni, Pompeo: XIII, 184, 187, 208, 209, 236
Lescot, Pierre: XIII, 272, 273, 275, 326
Leyden, Gerard van: XIII, 327
Leyden, Lucas van: XIII, 14, 21, 80, 83–85, 147
Limbourg, fra`ii: XIII, 9, 20, 28, 20, 30, 264, 281
Limbourg, Hennequin: XIII, 28
Limbourg, Hernant: XIII, 28
Limbourg, Pol: XIII, 28
Lipari, Giovanni: XII, 403
Lippi, Filippino: XII, 190–195, 316; XIII, 130, 328
Lippi, Filippo: XII, 10, 59, 60, 61, 63, 160, 168, 182, 190–195, 199, 200, 207, 208, 214, 311, 312
Lisip: XII, 136
Llanos, H.: XIII, 192, 221
Lochner, Stephan: XIII, 114, 120, 123–125
Lombardo, P.: XII, 15, 39
Lomazzo: XII, 312, 367
Longhi, R.: XII, 240, 253
Loredan, Leonardo: XIII, 142
Lorenzetti, Ambrogio: XIII, 266
Lorenzo dei Medici: XII, 50, 87
Lorenzo, duce de Urbino: XII, 386
Lorenzo Magnificul: XII, 194, 196, 201, 202, 203, 323, 369, 370, 383, 386
Lorrain, Claude: XII, 304
Lorris, Guillaume de: XIII, 258
Lotto, Lorenzo: XII: 288, 292–296
Lucian: XIII, 236
Luciani, Sebastiano: XII, 297, 298

Ludovic VI: XIII, 278
Ludovic XII: XII, 320, 326; XIII: 255, 258
Ludovic XIII: XII, 337;
Luther, Martin: XIII: 138, 147, 161, 165, 166
Ludovic XIV: XII, 62, 117
Ludovic XV: XII, 117
Luini, Bernardino: XII, 267, 310, 339, 404
Luther, Martin: XII, 32, 399

M

Mabilleau, Leopoldo: XII, 337
Mabuse: XII, 340; XIII, 80
Machiavelli: XII, 109
Machuca, Pedro: XII, 181, 193
Maestrul din Flémale: XIII, 8, 15, 20, 43, 46, 60, 124, 126, 191, 370
Magi, F.: XII, 102
Mahomed II: XII, 252
Maiano, Benedetto da: XII, 23, 63, 95, 96; XIII, 198, 325
Maiano, Giovanni da: XIII, 288
Malatesta, Carolo: XII, 78, 126
Malatesta, Sigismund: XII, 210
Mandel, Karel van: XIII, 93
Mantegna: XII, 15, 17, 21, 22, 34, 51, 59, 62, 64, 109, 132, 187, 209, 212, 214, 231–237, 254, 255, 256, 268, 274, 284; XIII, 63, 80, 130, 136, 172, 328
Manuel, Jorge: XIII, 236
Manuzio, Aldo: XII, 103
Marc Aureliu: XII, 136, 393
Marcillat, Guillaume: XII, 414
Margareta de Austria: XIII, 32, 80, 146, 163
Maria de Burgundia: XIII, 7
Marrion: XIII, 30
Marot, Clément: 258, 286
Martini, Simone: XIII, 113, 266
Marsupini, Carlo: XII, 138
Mary I: XIII, 287, 299
Masaccio: XII, 9, 12, 13, 14, 17, 22, 31, 54, 59, 66, 128, 137, 143, 158, 159, 160, 161–168, 190, 175, 176, 178, 180, 182, 183, 186, 188, 190, 194, 195, 209, 238, 361, 370; XIII, 49, 148, 280
Masip, Juan Vicente: XIII, 221
Masolino: XII, 13, 59, 66, 125, 156, 157, 158–160, 161, 173, 190, 238
Massi, Gentile di Niccolò: XII, 155
Maximilian: XII, 416; XIII, 143, 144, 146, 154, 169
Maximilian II: XIII, 156
Maximilian de Austria: XIII, 7, 80, 410
Mazzola, Francesco: XII, 412
Medici, familia: XII, 46, 47, 72, 150, 178, 205, 360, 386, 418; XIII, 255
Medici, Caterina dei: XII, 402
Medici, Cosimo I: XII, 409, 415, 417, 421
Medici, Giuliano dei: XII, 202, 370, 332
Medici, Pier dei: XII, 371
Melanchton: XII, 32; XIII, 146
Melozzo da Forli: XIII, 20
Melzi, Francesco: XII, 311, 327, 338, 339, 340
Memling, Hans: XII, 39; XIII,



18, 19, 20, 30, 43, 58–62, 63, 64, 65, 330
Mercadante, Lorenzo: XIII, 186
Messina, Antonello da: XII, 19, 21, 44, 237, 242–246, 254, 256, 257, 269; XIII, 44, 328
Metsys, Quentin: XII, 340; XIII, 21, 76–79, 147, 164, 174, 330
Meung, Jean de: XIII, 258
Michelangelo, Bounarroti: XII, 21, 22, 25, 26, 27, 31, 50, 51, 55, 60, 63, 64, 66, 90, 92, 100, 103, 106, 109, 121, 128, 137, 142, 143, 155, 161, 168, 217, 220, 221, 259, 262, 264, 268, 297, 305, 307, 327, 330, 344, 348, 351, 353, 355, 361, 364, 365, 370–396, 400, 406, 408, 410, 412, 413, 414, 415, 417, 418; XIII, 15, 17, 25, 80, 133, 193, 198, 201, 202, 203, 234, 236, 272, 307–322, 325, 327, 328, 329
Michele, Bartolo di: XII, 125
Michelozzo: XII, 59, 83, 84, 125, 134, 192, 272; XIII, 325
Monaco, Lorenzo: XII, 39, 167, 170, 316
Montaigne: XII, 46; XIII, 263, 276
Montefeltro, familia: XII, 46, 93, 94
Montefeltro, Federico da: XII, 210, 342, 372; XIII, 204, 218
Montorsoli, Giovanni: XII, 47, 102
Mor, Anthonis: XIII, 290, 300
Morales, Luis de: XIII, 189, 194, 223, 224, 228–230
Moro, Antonio: XIII, 226
Moro, Ludovico: XII, 97, 99, 318
Morus, Thomas: XIII, 174, 289
Motta: XII, 96, 124, 292
Mozart: XII, 365
Multscher, Hans: XIII, 107, 108, 113, 120
Murillo: XIII, 189
Myron: XII, 320, 326

N

Napoleon Bonaparte: XIII, 170
Napoletano, Francesco: XII, 339
Navarete, Juan Fernandez de: XIII, 194, 223–225, 226, 236
Negretti, Jacopo: XII, 278, 279, 280
Niccolo V, papa: XII, 76
Notke, Bernt: XIII, 107, 109, 113

O

Oliver, Isaac: XII, 40; XIII, 297, 301, 302
Ordoñez, Bartolomé: XIII, 187, 196, 198–200
Ordoñez, Pedro: XIII, 184
Orgaz, conte: XIII, 242, 243, 244, 245
Orley, Barend van: XIII, 32, 147
Otto I: XIII, 101
Otto II: XIII, 101
Ovidiu: XII, 297, 355; XIII, 35, 82, 156

P

Paccioli, Luca: XII, 326, 329, 331; XIII, 140, 142

Pace, Domenico di Giacomodi: XII, 408
Pacher, Michael: XII, 55; XIII, 107, 112, 114, 115, 129–131, 160, 169
Padilla, Juan de: XIII, 196
Palla, Battista della: XII, 19
Palladio Andrea: XII, 109–117, 123, 302, 406; XIII, 237
Palma cel Bătrân: XII, 278–280
Palma cel Tânăr: XII, 279, 282
Paolo II, papa: XII, 387
Paolo III, papa: XII, 63, 90, 285, 286
Parler, Peter: XIII, 103, 108
Parmigianino: XII, 25, 26, 40, 66, 277, 288, 305, 401, 405, 412, 413; XIII, 303
Paul II, papa: 46
Pazzi: XII, 183, 202
Pericle: XII, 356
Perugino: XII, 60, 61, 63, 150, 168, 193, 200, 204, 218, 222–226, 228, 229, 255, 266, 344, 345, 348, 352, 353, 354, 413; XIII, 77, 268, 329
Peruzzi, Baldassare: XII, 90, 100, 101, 103, 105, 118–119, 121, 293
Pesellino: XII, 39; XIII, 329
Petrarca: XII, 184, 323; XIII, 236, 308, 309
Picasso: XIII, 91
Piccolomini, Enea Silvio: XII, 85, 190, 228, 373
Piero della Francesca: XIII, 20, 63, 64
Piero din Vinci: XII, 311, 312
Pietrino, Gian: XII, 339
Pilgram, Anton: XII, 60; XIII, 109, 116, 327
Pilon, Germain: XII, 405; XIII, 263, 276
Pinturicchio: XII, 22, 29, 118, 227–230, 344; XIII, 63
Piombo, Sebastiano del: XII, 118, 273, 297–299, 339, 362, 366
Pirckheimer: XIII, 142
Pisanello: XII, 11, 30, 32, 104, 155, 161, 189, 236, 237, 238–241, 252, 306
Pisano, Andrea: XII, 126, 127
Pisano, Antonio: XII, 238
Pisano, Giovanni: XII, 140, 371
Pisano, Niccolò: XII, 140
Pitagora: XII, 368
Pius II, papa: XII, 85, 190, 228
Pius IV, papa: XII, 391; XIII, 235
Platon: XII, 355, 368, 388
Pliniu: XII, 130
Plutarh: XIII, 237
Policlet: XII, 326
Poliziano, Angelo: XII, 13, 28, 201, 202, 206
Pollaiolo, Antonio del: XII, 59, 60, 151, 152, 185, 196–198, 200, 217, 218, 262; XIII, 329
Pontano, Jacopo: XII, 168
Pontormo: XII, 25, 66, 404, 405, 406, 408, 409; XIII, 329
Pordenone: XII, 288, 305, 414
Porta, Giovanni della: XII, 90, 392
Portinari, Tommaso: XIII, 55
Primaticcio: XIII, 262, 268, 269, 275, 276, 277
Poussin: XII, 304
Praxiteles: XII, 320



Predis, Ambrogio de: XII, 339
Primaticcio, Francesco: XII, 48, 53, 121, 405, 412, 413, 420
Ptolemeu: XII, 368

Q

Quercia, Jacopo della: XII, 52, 59, 126, 137, 140–143, 372; XIII, 201, 327

R

Rabelais: XII, 258
Rafael: XII, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 50, 51, 53, 55, 60, 62, 63, 65, 87, 94, 100, 101, 102, 103, 105, 109, 118, 161, 168, 208, 217, 224, 226, 235, 262, 264, 266, 267, 268, 275, 283, 292, 298, 312, 325, 331, 338, 341–368, 378, 380, 386, 404, 408, 412, 413, 415; XIII, 15, 25, 32, 33, 80, 86, 133, 143, 144, 182, 193, 219, 223, 234, 236, 247, 303, 325, 329
Raimondi, Marcantonio: XII, 404
Raleigh, Walther: XIII, 291
Rembrandt: XII, 236, 284, 364; XIII, 12, 146, 303
Reni, Guido: XII, 62
Renoir: XII, 359
Riario: XII, 50
Ribera: XIII, 189, 248
Riemenschneider, Tilman: XII, 55; XIII, 112, 119, 120–122
Rilke: XII, 395
Robbia, Andrea della: XII, 144–149
Robbia, Luca della: XII, 60, 75, 136, 144–149; XII, 198, 327
Roberti, Ercole de: XII, 236
Robusti, Battista: XII, 305
Rogier: XIII, 30, 43
Romano, Giulio: XII, 26, 53, 112, 118, 267, 360, 362, 400, 401, 403, 413; XIII, 33, 143, 268, 303, 325
Ronsard, Pierre: XIII, 258, 284
Rosetti, Dante Gabriel: XII, 200
Rosselli, Casimo: XII, 204, 223, 259
Rossellino, Antonio: XII, 30, 76, 79, 85, 86, 96, 100, 139
Rosso: XIII, 269
Rubens: XII, 284, 286, 296, 304, 364; XIII, 247, 303
Rudger: XII, 43
Rudolf II: XII, 64, 401, 404, 416; XIII, 140, 156
Ruysbroeck, Jan: XIII, 68

S

Sacchis, Giovanni: XII, 413
Safo: XII, 355
Salaino, Giacomo: XII, 339
Sandro, Benozzo di Lese di: XII, 177
Sangallo, Antonio: XII, 87–92, 100, 101, 112, 122, 386
Sangallo, Giovanni: XII, 95, 100
Sangallo, Giuliano: XII, 87–92, 95, 102, 366, 386; XIII, 256, 271, 325
Sanmichelli: XIII, 22
Sannazaro: XII, 109, 355
Sansovino, Antonio: XII, 52, 53, 59, 123; XIII, 22, 25, 325

Sansovino, Jacopo: XII, 101, 102–109, 112, 122, 123, 309, 386, 417
Santander: XIII, 196
Santi, Giovanni: XII, 217, 342, 344
Sarto, Andrea del: XII, 25, 59, 168, 208, 259, 261, 262–265, 267, 325, 404, 406, 408, 415; XIII, 268
Savonarola: XII, 203, 220, 259, 354, 372, 374, 388; XIII, 304
Scamozzi, Vincenzo: XII, 108, 121–124
Schiavone, Giorgio: XII, 310
Schongauer, Martin: XIII, 51, 114, 132–133, 135, 154
Scorel, Jan van: XIII, 15, 17
Serlio: XII, 70, 101, 118–120, 121, 122, 123; XIII, 24, 86, 268, 271, 272, 274, 293
Sesto, Cesare da: XII, 313, 339
Settignano, Desiderio da: XII, 30, 86, 138, 139
Seymour, Jane: XIII, 175, 176
Sforza, Battista: XII, 46, 210; XIII, 255
Sforza, Francesco: XII, 311, 318
Shakespeare: XIII, 326
Sidney, Philip: XIII, 301
Signorelli, Luca: XII, 27, 60, 161, 185, 208, 217–221, 229, 262, 266, 325, 374; XIII, 218
Siguenza: XIII, 242
Siloe, Diego de: XIII, 181, 184, 197, 194–197, 198
Siloe, Gil: XIII, 185, 194–197
Simone, Ser Giovanni di: XIII, 161
Sixt IV, papa: XII, 196
Sluter, Claus: XII, 140, 141; XIII, 9, 10, 24, 25, 31, 37, 108, 261
Soderini, Pier: XII, 21
Sodoma: XII, 37, 49, 64, 118, 266, 267, 293, 354
Solario, Andrea: XII, 339; XIII, 282
Soliman Magnificul: XII, 301, 395
Spagnolo, Pietro: XIII, 218
Sprange: XII, 400
Spranger, Bartholomeus: XIII, 116, 117, 156
Spano, Pippo: XII, 184
Squarcione, Francesco: XII, 231
Starnina, Gherardo: XII, 158
Stoinchitia, N. I.: XIII, 252
Stoss, Veit: XII, 55; XIII, 107, 110, 112, 113, 118–119, 120, 327
Stradano: XII, 405
Straet, Jan van: XII, 405
Stretes, Guillian: XIII, 290
Strozzi, Filippo: XII, 96
Strozzi, Marietta: XII, 138
Stuart, Mary: XII, 301; XIII, 302
Stwosz, Wit: XIII, 118
Syrlin, Jörg: XIII, 104, 108, 109, 329

## T

Taine, H: XII, 365
Tasso, Torquato: XII, 396; XIII, 236
Tati, Jacopo: XII, 102
Tavernier, Jean de: XIII, 30



Tebaldi, Paolo: XIII, 272
Terenţiu: XIII, 135
Terenzio d'Urbino: XII, 50
Terling, Lavinia: XIII, 290
Theotokopulos, Domenikos (El Greco): XIII, 232
Tibaldi, Pellegrino: XIII, 194, 226
Tibys: XIII, 175
Tiepolo: XII, 302
Tintoretto, Jacopo: XII, 30, 51, 55, 59, 234, 236, 270, 280, 288, 290, 300, 301, 302, 303, 305–310, 325, 404, 405, 414; XIII, 15, 115, 116, 146, 194, 233, 234, 244, 303
Tiţian, Vecellio: XII, 30, 34, 45, 51, 54, 64, 65, 103, 104, 109, 120, 256, 270, 273, 278, 279, 281–286, 288, 290, 292, 294, 301, 305, 306, 339, 357, 363, 364, 404; XIII, 142, 154, 194, 224, 225, 233, 234, 236, 247, 303, 329
Tolentino, Niccolo: XII, 54, 184, 187
Tolnay: XII, 372; XIII, 73, 92
Toma din Aquino: XII, 174, 359
Tori, Angelo: XII, 409
Torrigiani, Pietro: XIII, 184, 198, 287, 297, 299
Torrigiani, Rafaele: XIII, 119
Toscanelli, Paolo: XII, 69
Toto, Antonio: XIII, 289
Tours, Grégoire: XIII, 258
Trissino: XII, 109, 110
Tristan, Luis: XIII, 252
Tudor, Mary: XIII, 290
Tullius Tiro, M.: XII, 292
Tura, Casimo: XII, 32, 326

## U

Uccello, Paolo: XII, 13, 14, 17, 54, 59, 66, 125, 136, 158, 182, 184, 186–189, 209, 214, 328; XIII, 329
Unamuno: XIII, 242, 246
Urbino, duce: XIII, 218
Uzzano, Niccolo da: XII, 134

## V

Valla, Lorenzo: XII, 176
Van Aken, Jeroen Anthoniszooni: XIII, 67
Van Dyck: XII, 284, 286, 296; XIII, 247, 303
Van Eyck: XII, 31, 33, 42, 44, 45, 210, 241, 242, 340; XIII, 8, 10, 18, 20, 30, 35–42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 55, 60, 61, 63, 108, 124, 180, 191, 211, 214, 231, 265, 280, 330
Van Gogh: XIII, 251
Vannucci, Pietro: XII, 222
Van Orley: XII, 340: XIII, 13, 21
Vargas, Luis de: XIII, 192
Vasari, Giorgio: XII, 9, 21, 47, 51, 56, 60, 63, 64, 66, 69, 97, 101, 121, 139, 144, 160, 161, 169, 177, 179, 182, 189, 190, 193, 199, 203, 204, 213, 217, 222, 224, 242, 262, 264, 267, 269, 281, 311, 312, 339, 366, 369, 370, 373, 376, 380, 390, 400, 403, 406, 409, 414, 416, 417; XIII, 82, 143, 201
Vecchio, Palma il: XII, 62, 273, 339

Vega, Lope de: XIII, 226
Velázquez: XII, 284, 286, 296, 304; XIII, 227, 241, 245, 246
Veneziano, Domenico: XII, 44, 180, 181, 204, 209; XIII, 266, 278
Venusti: XII, 391
Verona, Stefano da: XII, 238
Veronese, Bonifacio: XII, 288, 300–304, 306, 406; XIII, 13, 233, 234, 303
Veronese, Paolo: XII, 30, 34, 54, 234, 280, 282, 288, 307, 325
Verrocchio, Andrea: XII, 59, 60, 135, 150–154, 168, 196, 200, 204, 206, 207, 222, 312, 313, 315, 318, 373, 376; XIII, 327
Vignola: XII, 70, 90, 100, 121, 122; XIII, 104, 237, 256, 268, 293
Villon, François: XIII, 258
Virgiliu: XII, 219, 355
Vischer, Peter: XIII, 109, 111
Visconti, familia: XII, 46
Visconti, Gallezzo: XII, 244
Viti, Timoteo: XII, 342
Vitruvius: XII, 58, 76, 111, 122, 130; XIII, 237, 256, 293
Vittoria, Alessandro: XII, 406
Vivarini, Alvise: XII, 243; XIII, 136, 154, 163
Vivarini, Antonio: XII, 104, 248, 306, 310
Volterra, Daniele: XII, 267, 391, 406
Vurte: XII, 32

W

Walch, Jakob: XIII, 163
Varham de Canterbury: XIII, 174
Wassenhove, Joost van: XIII, 20, 218
Webb, John: XIII, 294
Wedigh: XIII, 175
Weiden, Rogier van der: XIII, 8, 11, 20, 30, 43, 44, 45–51, 52, 55, 58, 59, 60, 62, 63, 129, 132, 134, 135, 191, 262, 330l XIII, 9, 236
Wilhelm II: XIII, 170
Witz, Konrad: XIII, 114, 126–128
Wolgemut, Michael: XIII, 134, 135
Wollsey: XIII, 288, 289, 296, 298
Wynegaarde, Hans: XIII, 290

X

Xenofon: XIII, 237

Y

Yañez, F.: XIII, 192, 221

Z

Zuccari, Federico: XII, 400; XIII, 194, 226, 300, 302
Zurbarán: XII, 407; XIII, 189, 248

# CUPRINS

**ARTA RENAŞTERII ÎN ȚĂRILE DE JOS**
**Arhitectura şi sculptura (22)**
**Miniatura şi tapiseria (27)**
**PICTURA**
**Jan van Eyck (36). – Petrus Christus (43). – Van der Weiden (45). – Bouts (52). – Van der Goes (55). – Memling (58). – Gerard David (63). – Bosch (67). – Quentin Metsys (76). – Jan Gossaert (80). – Lucas van Leyden (83). – Bruegel (86).**

**ARTA RENAŞTERII ÎN GERMANIA**
**SCULPTURA**
**Veit Stoss (118). – Tilman Riemenschneider (120).**
**PICTURA ŞI GRAVURA**
**Lochner (123). – Witz (126). – Pacher (129). – Schongauer (132). – Dürer (134). – Grünewald (149). – Burgkmair (154). – Hans Baldung Grien (157). – Cranach cel Bătrân (160). – Altdorfer (168). – Holbein cel Tânăr (172).**

**ARTA RENAŞTERII ÎN SPANIA**
**SCULPTURA**
**Gil şi Diego de Siloe (195). – Bartolomé Ordóñez (198). – Alonso Berruguete (201). – Juan de Juni (205). – Gregorio Fernández (208).**
**PICTURA**
**Jaime Huguet (211). – Bermejo (214). – Alejo Fernández (216). – Pedro Berruguete (218). – Juan de Juanes (221). – Fernández de Navarrete – „El Mudo“**

(223) . – Sánchez Coello (226). – Morales (228). – Nuño Goçalves (231). – El Greco (232).

ARTA RENAŞTERII ÎN FRANŢA
ARHITECTURA
Philibert Delorme (270). – Pierre Lescot (272).
SCULPTURA
Jean Goujon (274). – Germain Pilon (276).
PICTURA
Jean Fouquet (278). – Jean şi Fr. Clouet (282).

ARTA RENAŞTERII ÎN ANGLIA

ADDENDA
Michelangelo, poetul (307).

OPERE ALE RENAŞTERII REPRODUSE ÎN VOLUMELE ANTERIOARE
Arhitectura (325).
Sculptura (327).
Pictura (328).
Artişti ai Renaşterii: nume şi supranume (331).

BIBLIOGRAFIE (333).
Indice de nume (341)

# Tables des matières

L'ART DE LA RENAISSANCE AUX PAYS BAS
Arhitecture et sculpture (22)
Miniature et tapiserie (27)
PEINTURE
Jan van Eyck (36). – Petrus Christus (43). – Van der Weiden (45). – Bouts (52). – Van der Goes (55). – Memling (58). – Gerard David (63). – Bosch (67). – Quentin Metsys (76). – Jan Gossaert (80). – Lucas van Leyden (83). – Bruegel (86).

L'ART DE LA RENAISSANCE EN ALLEMAGNE
SCULPTURE
Veit Stoss (118). – Tilman Riemenschneider (120).
PEINTURE ET GRAVURE
Lochner (123). – Witz (126). – Pacher (129). – Schongauer (132). – Dürer (134). – Grünewald (149). – Burgkmair (154). – Hans Baldung Grien (157). – Cranach cel Bătrân (160). – Altdorfer (168). – Holbein cel Tânăr (172).

L'ART DE LA RENAISSANCE EN ESPAGNE
SCULPTURE
Gil şi Diego de Siloe (195). – Bartolomé Ordóñez (198). – Alonso Berruguete (201). – Juan de Juni (205). – Gregorio Fernández (208).
PEINTURE
Jaime Huguet (211). – Bermejo (214). – Alejo Fernández (216). – Pedro Berruguete (218). – Juan de Juanes (221). – Fernández de Navarrete – „El Mudo“

(223) . – Sánchez Coello (226). – Morales (228). – Nuño Goçalves (231). – El Greco (232).

L'ART DE LA RENAISSANCE EN FRANCE
ARCHITECTURE
Philibert Delorme (270). – Pierre Lescot (272).
SCULPTURE
Jean Goujon (274). – Germain Pilon (276).
PEINTURE
Jean Fouquet (278). – Jean şi Fr. Clouet (282).

L'ART DE LA RENAISSANCE EN ANGLETERRE

ADDENDA
Michelangelo, poète (307).

OEUVRES D'ART DE LA RENAISSANCE REPRODUITES DANS LES VOLUMES ANTÉRIERURES
Architecture (325).
Sculpture (327).
Peinture (328).
Artistes de la Renaissance: noms et surnoms (331).

BIBLIOGRAPHIE (333).
Index (341)

# Contents

THE RENAISSANCE ART IN HOLLAND, BELGIUM AND LUXEMBURG
Arhitecture and Sculpture (22)
Miniature and Tapestry (27)
PAINTING
Jan van Eyck (36). – Petrus Christus (43). – Van der Weiden (45). – Bouts (52). – Van der Goes (55). – Memling (58). – Gerard David (63). – Bosch (67). – Quentin Metsys (76). – Jan Gossaert (80). – Lucas van Leyden (83). – Bruegel (86).

THE RENAISSANCE ART IN GERMANY
SCULPTURE
Veit Stoss (118). – Tilman Riemenschneider (120).
PAINTING AND ENGRAVING
Lochner (123). – Witz (126). – Pacher (129). – Schongauer (132). – Dürer (134). – Grünewald (149). – Burgkmair (154). – Hans Baldung Grien (157). – Cranach cel Bătrân (160). – Altdorfer (168). – Holbein cel Tânăr (172).

THE RENAISSANCE ART IN SPAIN
SCULPTURE
Gil şi Diego de Siloe (195). – Bartolomé Ordóñez (198). – Alonso Berruguete (201). – Juan de Juni (205). – Gregorio Fernández (208).
PAINTING
Jaime Huguet (211). – Bermejo (214). – Alejo Fernández (216). – Pedro Berruguete (218). – Juan de

Juanes (221). – Fernández de Navarrete – „El Mudo“ (223) . – Sánchez Coello (226). – Morales (228). – Nuño Goçalves (231). – El Greco (232).

THE RENAISSANCE ART IN FRANCE
ARCHITECTURE
Philibert Delorme (270). – Pierre Lescot (272).
SCULPTURE
Jean Goujon (274). – Germain Pilon (276).
PAINTING
Jean Fouquet (278). – Jean şi Fr. Clouet (282).

THE RENAISSANCE ART IN ENGLAND

ADDENDA
Michelangelo as Poet (307).

THE RENAISSANCE ART IN PREVIOUS VOLUMES
Architecture (325).
Sculpture (327).
Painting (328).
The Renaissance Artists: Names and Surnames

BIBLIOGRAPHY (333).
Index (341)

## Istoria culturii şi civilizaţiei
## Sumar. Marile capitole

| | |
|---|---|
| Vol. I | Cultura şi civilizaţia epocilor preistorice |
| | Cultura şi civilizaţia mesopotamiană |
| | Cultura şi civilizaţia Egiptului antic |
| | Cultura şi civilizaţia ebraică |
| | Cultura şi civilizaţia persană |
| | Cultura şi civilizaţia indiană |
| Vol. II | Cultura şi civilizaţia chineză |
| | Cultura şi civilizaţia japoneză |
| | Cultura şi civilizaţia aztecă |
| | Cultura şi civilizaţia incaşă |
| | Cultura şi civilizaţia mayaşă |
| | Cultura şi civilizaţia cretană |
| | Cultura şi civilizaţia etruscă |
| Vol. III | Cultura şi civilizaţia greacă |
| | Cultura şi civilizaţia romană |
| | Cultura şi civilizaţia daco-getică |
| Vol. IV | Cultura şi civilizaţia celţilor |
| | Cultura şi civilizaţia popoarelor germane |
| | Cultura şi civilizaţia bizantină |
| | Cultura şi civilizaţia arabă |
| Vol. V | Civilizaţia Evului Mediu |
| Vol. VI | Cultura Evului Mediu |
| Vol. VII | Cultura Evului Mediu |
| Vol. VIII | Cultura Evului Mediu |
| Vol. IX | Civilizaţia Renaşterii |
| Vol. X | Civilizaţia Renaşterii |
| Vol. XI | Cultura Renaşterii |
| Vol. XII | Cultura Renaşterii |
| Vol. XIII | Cultura Renaşterii |